غزل الشواعر

في العصر العباسي

أنماطه وخصائصه



مثنى عبد الله جاسم

غــزل الشواعــر

قراءة في الشعر العباسي

أنـمائطه وخصائصة

غـــزل الشواعـــــــر

قراءة في الشعر العباسي

أنماطه وخصائصة

الدكتور

مثنى عبد الله جاسم

تقديم

أ.د. منتصر عبد القادر الغضنفري



الطبعة الأولى

2013 م - 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/7/2358)

.

،

/ - عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012

(   ) ص.

ر.إ.: (2012/7/2358).

الواصفات:/ // // /

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-471 -0 (ردمك)

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص . ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الأردن



Dar Majdalawi Pub.& Dis.

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box: 1758 Code 11941

Amman- Jordan

www.majdalawibooks.com

E-mail: customer@majdalawibooks.com

◆ **الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشرة.**

◆ **لوحة الغلاف : الفنانة التشكيلية الدكتورة منال الرويشد**

المحتويات

تقديم

أ . د. منتصر عبد القادر الغضنفري

كان الغزل و سيبقى من أهم أغراض الشعر العربي وأقربها إلى النفس وأعلقها بالروح ، ولاسيما إذا صدر عن عاطفة صادقة وعبّر عن مشاعر وهواجس جيّاشة ، تختلج في ذات الشاعر ، فتنطلق لتعلن عن نفسها... فإذا ما كان ذاك عبر لغة واضحة ولكنْ فصيحة ، وبتشكيل صوري / فني أنيق ولكنْ متماسك ، وبإطار موسيقي عذب ولكنْ رصين ، جاء النص الغزلي وهو يمتلك لا أسباب نجاحه فحسب بل عوامل خلوده على مر الأيام ، يحكي تجربة مبدعه سواء أكانت تلك التجربة شخصية حقيقية أم شعورية متخَيَّلة . وإذ تميزت بالصدق فإنها ستكون لسان حال مثيلاتها ، وستغدو نشيد حب يتردد صداه ما بقيت مشاعر الإنسان وأحاسيسه.

وإذ تكون المرأة برقة طباعها وعنفوان انفعالاتها هي الشاعرة ــ ولاسيما إن عانت تباريح العشق و لواعج الغرام ــ يأتي النص الغزلي نابضا بالدفق والحيوية . وهذا ما حاول هذا الكتاب كشفه والغوص فيه عبر تقصيه ما وصل إلينا من شعر شواعر العربية في العصر العباسي ، مقطوعاتٍ مبثوثةً في كتب الأدب العامة والأخبار ، أو ما جُمع منه في كتب التراجم العامة ، أو الخاصة بالشواعر حصرا ، متلمسا أنماطه من عذري عفيف و حسي صريح و صوفي ذاتي ، وخصائصه الفنية من لغة وصورة وإيقاع . وهذا كله بعد التعريف بالمصطلحات الدالة على الحب ، مما حفل به هذا النص الغزلي، يحكي درجاته ويرسم أحواله . معروضا ذاك جميعه غيرَ مقطوعٍ عما سبقه من شعر المرأة الغزلي في عصري الجاهلية وصدر الإسلام ... ومن ثمة اكتملت ــ أو كادت ــ صورة هذا الشعر بجوانبها الأساسية . وسنستمتع ونفيد من قراءة نصوص لشواعر من الأميرات مثل علية بنت المهدي و خديجة بنت المأمون ، وشواعر من الجواري مثل دنانير و فضل و عريب و محبوبة و تيماء وعنان ، فضلا عن شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية ، وسواهن من المبدعات .

إن هـذه الدراسـة ستسـهم مـن غـير شـك في سـد نقـص يعـاني منـه الـدرس الأدبي / النقدي العربـي ، خـاصٍ بتتبـع المنجـز الإبـداعي عامـة ، الشـعري خاصـة ، للمـرأة العربيـة وعلـى امتـداد عصـور الأدب العربـي بالـدرس والنقـد والتحليـل . ولعلـها سـتكون حافزا للباحثين نحو كشف مكامن أخرى لهذا الإبداع ، وبما يؤكد تميزه وتفرده .

وأخيرا ، لعلي لا أذيع سرا إذ أقول إن أصل هذا الكتاب رسالة ماجستير أجيزت مـن قسـم اللغـة العربيـة بكليـة التربيـة في جامعـة الموصـل عـام 2007 ، وكـان عنوانهـا (غـزل الشـواعر ـــ قـراءة في شـعر العصـر العباسـي) ، سـعدت بالإشـراف عليهـا .

المقدمة

الحمد لله رب العالمين عليه نتوكل وبهِ نستعين والصلاة والسلام على سيد البلغاء وإمام الفصحاء سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه واستن بسنته إلى يوم الدين.

واما بعد...

فالغزل هو طريق للتعبير عن العاطفة الإنسانية المنطلقة من الذات والمتوجهة نحو الآخرين. وهو أحد منطلقات التفاعل بين الناس، لذلك نجد أنفسنا مدفوعين بقوة داخلية للإصغاء لصوت الغزل، فهو يوقظ لدى قارئه قبساً من الإحساس بالجمال جمال الحياة، وقلما خلا أدب من الغزل، لأنه أنشودة كل قلب، وشوقٌ إلى المرغوب فيه.

ومن ثمة اخترنا عنوان غزل الشواعر قراءة في الشعر العباسي فهذا الغرض (الغزل) فضلاً عن إيماني العميق بضرورة العناية بتراثنا الشعري القديم، فهو من أكثر الموضوعات الإنسانية لصوقاً بالنفس وأقربها إلى وجدان الناس.

وقد أقمنا الدراسة على تمهيد وفصلين بحسب ما اقتضاه الموضوع من وجهة نظرنا.

أما التمهيد فقد تناولنا فيه مفاهيم الحب والعشق والنسيب والتشبيب والغزل، بينا معنى كل منها لغةً واصطلاحاً مستلهمين فيه آراء النقاد ونظراتهم لها، لكي يتسنى لنا الإلمام بجوانب الموضوع كافة.

أما الفصل الأول فقد شمل ثلاثة مباحث هي –على التوالي– (الغزل العذري)، (الغزل الحسي أو المادي)، (الغزل الصوفي أو حب الذات الإلهية)، بوصفها أنماط الغزل التي نظمت فيها شواعر العصر العباسي.

وأما الفصل الثاني قد درسنا فيه أبرز الخصائص الفنية التي انماز بها شعر الغزل لدى شواعر العصر العباسي وتمثلت في ثلاثة مباحث هي (اللغة)، (الصورة)، (الإيقاع)، محاولين

اكتشاف خصوصية تعامل هذا الشعر مع هذهِ الخصائص. وقد قمنا بإضافة الحوار إلى مبحث اللغة دون إفراده بمبحث خاص لقلة النصوص التي وظفته بصورته الفنية الكاملة – وإن كان موجوداً في غزلها على نحو أو آخر– ولقربه بوصفه أسلوباً تعبيراً من موضوع التركيب (ضمن اللغة) من جهة ثانية.

أما المصادر فقد أفدنا من أبرز ما كتب عن الشواعر مما وجدنا فيه ما يخدم الموضوع ومبتغانا منه، ولاسيما من كتاب (الإماء الشواعر) لأبي الفرج الأصفهاني تحقيق جليل العطية، وكتاب (المستظرف من أخبار الجواري) السيوطي تحقيق صلاح الدين المنجد، وكتاب (نزهة الجلساء في أشعار النساء) السيوطي تحقيق صلاح الدين المنجد، وعددٍ من المعجمات التي اختصت بشعر المرأة والترجمة لشواعره ومنهن الشواعر العباسيات موضوع دراستنا مثل (شاعرات العرب) لعبد البديع صقر، و (شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام) لبشير يموت تحقيق وتنقيح عبدالقادر محمد مايو، و (معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام) لعبد أ. مهنا.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين وسبحانك اللهم وبحمدك أشهد أن لا إله إلا أنت وأستغفرك وأتوب إليك.

د. مثنى عبدالله

توطئة

إن موضوع الغزل واحد من الموضوعات التي كانت مثار إهتمام الباحثين قديماً وحديثاً، وقد افرزت جهودهم جملة من البحوث والدراسات المهمة في هذا المجال. وغالباً ما يكون الغزل مقترناً عند الباحثين بالحديث عن المرأة وعن الحب، وهما الباعثان الأساسيان على ظهور هذا الفن وشيوعة، ويبقى الغزل غرض من الاغراض الشعرية التي حملت عواطف الشعراء في ميدان الحب والمرأة، وإن اختلفت مسمياته بين غزل، وتغزل، ونسيب، وتشبيب.

واذا كان الغزل تعبيراً عن عاطفة، فلابد أن تكون له شراكة مع الفنون الادبية جميعاً، ففي جذوع كل باب من آداب الشعر لابد من اصل له، كما له في رماد كل فن من فنونه جذوة من ناره[1]. فمثلما استطاع الشاعر أن يعبر عن عواطفه تجاه المرأة استطاعت هي أن تعبر عن عواطفها تجاهه، لانها احست الاحساس نفسه، وشعرت بالشعور عينه، وكما أرادها الرجل أن تكون أنشودة موحية، رغبت هي أن يكون الرجل موحيا لخيالها وغذاء روحها[2].

ويبقى من الضروري أن نشير إلى أن عملية استقراء ما كتب في فن الغزل تكشف لنا عن حقيقة مؤلمة فحواها إهمال شعر المرأة الغزلي لدى معظم الأدباء والباحثين العرب قديماً وحديثاً باستثناء ما كتبه الدكتور احمد الحوفي[3]. والشيخ محمد رجب البيومي[4]، فقد كان شعر المرأة الغزلي يقع خارج محيط دائرة الدراسات والبحوث التي تناولت غرض الغزل مقتصرة على غزل الرجل على الرغم من أن عاطفة الحب لا تقتصر على الرجال

---

(1) ينظر: الغزل تاريخه واعلامه جورج غريب 10.

(2) ينظر: غزل النساء عيسى سابا 3.

(3) ينظر: المرأة في الشعر الجاهلي 654.

(4) ينظر: الغزل في شعر المرأة 175.

دون النساء. "إن مؤرخي أدبنا قد سيطرت عليهم فكرة خاطئة صورت لهم أن الشاعرة العربية لا تحسن غير الرثاء، ومن ثم حددوا المجال الفني للشاعرة بالرثاء وحده فلم يهتموا بغير قصائدها فيه[1]. وقد علل احد الباحثين موقف الرواة من هذا بقوله: "لعل السبب الذي دفع الرواة إلى اتخاذ مثل هذا الموقف من الشاعرة هو سبب أخلاقي لا يسمح لهم بحكم التقاليد المتعارف عليها أن يذكروا للمرأة أغراضاً أخرى كالغزال مثلاً"[2]. وهذا التعليل قريب مما ذهب إليه الدكتور احمد الحوفي الذي يقول: "إن المرأة مطبوعة على الاستحياء مجبولة على كتمان الهوى"[3]. وعلى الرغم من الأسوار التي تحيط بالمرأة الشاعرة العربية القديمة، وضغوط المجتمع، وأعرافه، وقوانينه، فقد استطاعت هذه الشاعرة أن تخلف لنا أريج الأنوثة عبقاً منعشًا، إنسانياً صادقاً يداعب أحاسيس الرجل الذي اعتاد القيام بدور المداعب، والمتغزل، والمتحدث، والقوام على النساء[4].

لقد جاء شعر المرأة الغزلي في الغالب تلميحاً بسبب تقاليد المجتمع وأعرافه الصارمة التي وقفت حائلاً أمامها وأمام التصريح بمشاعرها، ولم تستطع في ظل هذا الظرف القبلي أن تصرح بحبها، ولكنها نجحت غاية النجاح عندما عمدت إلى إظهار غزلها المستور من خلال استعانتها بعدد من الأغراض الشعرية الأخرى كالحنين إلى الوطن[5]. "ومما لاشك فيه أن المرأة تُعجب بالرجل، ويستحوذ الرجل على مشاعرها وتصطنع من الوسائل ما يعز على اللبيب لاجتذابه وتتزين مرة وتتدلل مرة أخرى لاجتلابه ومع ذلك فهي حريصة اشد الحرص أن يظل حبها وإعجابها في صمت لا يعلن عنه في خفية ليس إلى اكتشافه من سبيل"[6]. وفي غزل المرأة تصوير لحال الحب الصادق الذي تعيشهُ المرأة الذي كان له الأثر

---

(1) الشاعرة العربية المعاصرة بنت الشاطيء 12.

(2) ينظر: شعر المرأة في القرن الاول الهجري اغراضه ومميزاته الفنية شاكر محمود عبد علي 61.

(3) المرأة في الشعر الجاهلي 654.

(4) ينظر: الشعر النسوي في العراق من الحرب العالمية الثانية وحتى ثورة 1958 علي حسين الخالدي 9.

(5) ينظر: الشعر النسوي قبل الاسلام موضوعاته وخصائصه الفنية عباس نعمه اللامي 71.

(6) الاصول الفنية في الشعر الجاهلي سعد اسماعيل شلبي 318.

الأثر البارز في فنية النص الشعري، فجاءت قصائد المرأة ولاسيما مقطوعاتها الغزلية ساخنة لا تهدأ حتى تحدث في نفس المحبوب ما تسعى إليه من اثر وتجاذب... ولتلقي في نفس السامع أو المتلقي الأثر نفسه.

أولاً : في مفهوم الحب والعشق

أ/ الحب

جاء في المعجم أن الحب مأخوذ من "الخشبات الأربع التي توضع عليها الجرة. أي انه يُشبه حال المحبوب بالخشبات التي تحمل ثقل ما يوضع عليها، فان المحب يحتمل الصعاب من اجل الحبيب، وقيل إن أصل الحب الصفاء لأنه مشتق من حَبَبُ الإنسان تنضدها، وقيل حُبابَ الماء: مَوْجُهُ الذي يتبع بعضهُ بعضا"[1]. وقيل "فالحُبُّ والمحَبَة: اشتقاقه من أحَبَّه إذ ألزمه"[2]. وقيل "الحبة: واحدة حَبٌّ الحنطة ونحوها من الحبوب. وَحَبَّه القلب: سويداؤه، ويقال ثمرته وهو ذاك، والحبة السوداء والحبة الخضراء. والحبة من الشيء القطعة منه. وقيل والحُبُّ: المحبة، وكذلك الحِبُّ بالكسر. والحَبُّ أيضاً الحبيب – مثل خِدْن وخَدين. ويقال: أحبَهُ فهو مُحَبٌّ. وحَبَّه يُحِبُّهِ بالكسر فهو محبوب"[3]. وقيل "الحُبُّ: نقيض البغض. والحُبُّ الوداد. وقيل أحبّه فهو مُحِبٌّ، وهو مَحبُوب، على غير قياس هذا الأكثر، وقد قيل مُحَبٌّ، على القياس. قال الأزهري: وقد جاء المُحَبُّ شاذاً في الشعر، قال عنترة:

ولقد نزلت، فلا تظُني غيره مِنّي بمنزلة المُحَبّ المُكْـــــرَمِ[4]

ويقال حُبَّ به. ما أحَبَّهُ إليَّ، في المدح، والتعجب، وفلانا أحبه، وهو قليل الاستعمال أحبّ، وقيل تَحَبَّبَ إليه: تودَّدَ واظهر الحُبَّ، ويقال تحابوا: أحبَّ بعضهم بعضاً. والمحبّةُ: الميل إلى الشيء السار"[5].

---

(1) تهذيب اللغة الازهري 4/9-10.

(2) معجم مقاييس اللغة ابن فارس 2/26.

(3) الصحاح في اللغة والعلوم الجوهري 1/228.

(4) لسان العرب ابن منظور 1/289-290.

(5) المعجم الوسيط احمد حسن الزيات واخرون 1/151.

ولو رجعنا إلى كتب المفكرين والفلاسفة عن ماهية الحب وحقيقته ولاسيما فلاسفة اليونان مخصصين الفيلسوف (أفلاطون) منهم لوجدنا في كتابه (المأدبة) محاورات عديدة تتحــدث في أصل الحب وماهيته[1]. ولأفلاطون رأي في الحب، يتمثل في أن الحب ثابت لا يــتغير، والحب يدعو إلى الفضيلة، ويكون مترهاً من الرغبات والشــهوات، ويــزرع الأخــلاق السامية، وينمي حب الحكمة والفلسفة، والمثل العليا، ولهذا أطلق على هذا النوع من الحب بــ(الحب الأفلاطوني) لأنه أول من قال به ووضع مبادئه[2]. أما مفهــوم الحــب عنــد الفلاسفة العرب المسلمين فيرتبط بمبدأ المشاكلة واتفاق الأرواح، والمشاكلة تعني "وجــود صفة خاصة في المحبوب تطابق مثلها من المحب تحمله علــى المحبــة"[3]. قــال ابــن داؤد الأصبهاني في كتابه الزهرة "إن الله جل ثناؤه خلق كل روح مدوّرة الشكل علــى هيئــة الكُرَة. ثم قطعها أيضاً، فجعل في كل جسدٍ نصفاً، وكل جسدٍ لقي الجسد الــذي فيــه النصف الذي قُطِعَ منه النِصْفِ الذي معه، كان بينهما عِشق للمناسبة القديمة، وتتفــاوت أحوال الناس في ذلك على حسب رقة طبائعهم"[4]. ولكن ابن قيم الجوزية له رأي مخالف وأنا اتفق معه من حيث "ان الأرواح الإنسانية غير قابلة للانقسام وإنما يعد التناسب الذي بين الأرواح في أساسه إلى "اتفاق أخلاق، وتشاكل أرواح وشوق كل نفس إلى مُشَاكِلُها، فانه شبه الشيء ينجذب إليه بالطبع"[5].

لقد انطلق الفلاسفة المسلمون في فهمهم للحب من تفسير الدين الإسلامي لــه إذ إن الله سبحانه وتعالى جعل الحب تآلف لا يعلم سره سواه، وهذا ما اشار إليــه الرســول (صلى الله عليه وسلم) "الأرواح جنود مجندةٌ، فما تعارف منها ائتلف، وما تنــاكر منــها

---

(1) ينظر: المأدبة الافلاطونية افلاطون ترجمة علي سامي النشار وآخرين 15-59 .

(2) ينظر: المصدر نفسه 90-95.

(3) مشارق انوار القلوب ومفتاح اسرار الغيوب عبد الرحمن بن الدباغ 52.

(4) الزهرة 53/1-54.

(5) روضة المحبين 65.

اختلف"[1]. أي إن الأرواح أنواع مختلفة فمن وافق نوعه تآلف معه، ومن خالفه تنـــافر. وقد تكون علاقة الحب علاقة متبادلة بين المحب والمحبوب وليس من طـــرف واحـــد، وإن الحب لا يمكن أن يأتي إلا بعد تعارف "إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه"[2].

ويرفض العلماء وقوع الحب بسبب الجمال؛ لأن المحب قد يحب شخصاً وهو ليس بجميل، ولكن هذا المحب أو المحبوب يكون الأجمل في عين صاحبه، وهذا الرفض مستند إلى قول الرسول (صلى الله عليه وسلم): "حبك الشيء يعمي ويصم"[3]. ويقـــول الجـــاحظ "والحب اسم واقع على المعنى الذي رسم به، لا تفسير له غيره، لأنه قد يقال: إن المرء يحب الله، وإن الله عز وجل يحب المؤمن، وإن الرجل يحب ولده، والوالد يحب ولـــده ويحـــب صديقه وبلده وقومه، ويحب على أي جهة ولا يسمى عشقاً"[4].

وكان العرب يسعون إلى تحقيق المثالية في الحب والوصول إلى أعلـــى درجـــات السمو في قلب المحبوب؛ لأنهم كانوا يعبرون عن حقيقة هذا الحب الذي يمثل "حركة نفس المحب إلى محبوبه، فالمحبة حركة بلا سكون وكمال المحبة هو العبودية والـــذل والخضـــوع والطاعة للمحبوب"[5].

أما الحب عند المحدثين فإننا نجدهم قد انقسموا في فهمه على طـــائفتين، طائفـــة فهمتهُ على انه القدرة على اختراق جوهر الشخص وفهمه، وطائفة نظرت إليه على انـــه شهوة ورغبة ونزوع بغية إشباع غرائزهم، فالإنسان عندما يحب فانه يحب كياناً إنســـانياً متكاملاً جسداً وروحاً معاً، وقد تكون الرغبة الجنسية هي الدافع في ولادة الحب ولكنـــه بالتأكيد لن يكون نتيجة إشباع هذه الرغبة، بل إن السعادة هي نتيجة الحب[6]. كمـــا لا

---

(1) صحيح مسلم شرح الامام النووي كتاب البر 16/ 185.

(2) طوق الحمامة ابن حزم الاندلسي 51 .

(3) سن ابي داؤد 336/4.

(4) رسائل الجاحظ 167/2.

(5) روضة المحبين 59.

(6) ينظر: فن الحب اريك فروم 141.

يشترط في المحب أن يتجه بحبه هذا نحو الجسد دون الروح أو نحو الروح دون الجسد والسبب في ذلك "لأن الموجود البشري في جانب منه جسم أو حيوانية ولكنه في الجانب الآخر روح أو حرية"[1].

ويبدو لي ان الحب عبارة عن "حال عاطفية حركية تشمل كيان الإنسان بكامله جسداً وعقلاً وروحاً تمتزج فيه عوامل عديدة مثل اندفاع الشهوة والانفعال العاطفي والهوى والعطف والتجاوب والتعاطف والمودة والتروع نحو التضحية في سبيل مصلحة المحبوب وهنائهِ وسعادته"[2]. ونرى أن الحب يترك أثراً مهماً في تاريخ حياة الإنسان فيتركه شقياً تعيساً أو فرحاً متوجاً بالسعادة، ويأتي هذا الشقاء أو السعادة من أن الحب لا يعرف النهايات السعيدة دوماً، لأنه يكون أحياناً حليف المآسي قرين الموت والدمار، أما الحب المتوج بالسعادة المثمرة فانه الحب الذي يُحيي الإنسان ويترك أثارهُ ايجابية عليه. يقول ابن حزم "وقد علمنا أن كل ما له أول فلابد له من آخر... وعاقبة كل حب إلى احد أمرين: إما اخترام منية وإما سلو حادث"[3].

ب/ العشق

جاء في المعجم "عشق يدل على تجاوز حد المحبة. تقول عَشِق يَعْشق عِشقاً وعَشَقاً. وزعم ناسٌ أن العَشَقة اللَّبْلابة، قالوا: ومنها اشتُقَّ اسم العاشق لذبوله"[4]. وقيل "رجلٌ عِشِّيقٌ: أي كثير العشق"[5]. وقيل "العشْق: فرط الحب، وقيل عُجْب المحب بالمحبوب يكون في عَفافِ الحُبّ ودعارته؛ عَشقه يَعْشَقه عِشقاً وتعشَّقَهُ.... وقيل العَشَقُ والعَسَقَ بالسين اللزوم للشيء لا يفارقه، ولذلك قيل الكَلِفِ عاسَقَ للزومه هواه[6] وقيل

(1) مشكلة الحب زكريا ابراهيم 231.
(2) في الحب والحب العذري صادق جلال العظم 15.
(3) طوق الحمامة 105.
(4) مقاييس اللغة 321/4.
(5) الصحاح 116/2.
(6) لسان العرب 251/10-252.

"عشِقَهُ – عَشْقاً وعَشَقاً ومَعْشقاً: أحَبّه أشدَّ الحُبُّ– فهو عاشقٌ. وهي عاشقٌ وعاشقةٌ"[1].

ولقد وضع ابن الجوزي ترتيباً لمراتب العشق في قوله "أول ما يتجدد الاستحسان للشخص، ثم يجلب إرادة القرب منه، ثم المودة...، ثم يقوى الود فيصير محبه، ثم يصير خُلة، ثم يصير هوى....، ثم يصير عشقاً، ثم يصير تتيماً.... ثم يزيد التتيم فيصير ولهاً، والوله الخروج عن حد الترتيب، والتعطل عن أحوال التمييز"[2].

أما ابن قيم الجوزية فجعل للعشق خمسين اسماً هي "المحبة، العلاقة، والهوى، والصبوة، والصبابة، والشغف، والمقة، والوجد، والكلف، والتتيم، والعشق، والجوى، والدنف، والشجو، والشوق، والخلابة، والبلابل، والتباريح، والدم، والغمرات، والوهل، والشجن، واللاعج، والاكتئاب، والرحب، والحزن، والكمد، واللذع، والحرق، والسهد، والأرق، واللهف، والحنين، والاستكانة، والتبالة، واللوعة، والفتون، والجنون، واللمم، والخبل، والرسيس، والداء المخاصر، والود، والخلة، والحلم، والغرام، والهيام، والتدلية، والوله، والتعبد[3].

وقال بعض الحكماء "أول الحب العلاقة..... ثم يصير حباً..... ثم يصير هوى، ثم خلة، ثم عشقاً، ثم ولهاً..... ثم يصير تتيماً: وهو ارفع منازل الحب، لأن التتيم التعبُّد"[4].

وهناك من ذهب إلى" أن العشق هو أعلى درجات المحبة وإذا صح أن تجاوز المقدار في الحب فذلك ينم عن سعادة فان العشق بمعنى الحب المفرط ويكون المعنى الوحيد السعيد لهذه الكلمة الذائعة في الشعر والأدب"[5]. ويقول الجاحظ "ليس كل حب يسمى عشقاً، وإنما العشق اسم للفاضل عن ذلك المقدار"[6]. كما إن العشق "هو أقوى غريزة

---

(1) المعجم الوسيط 60/2.

(2) ذم الهوى 293.

(3) روضة المحبين 19.

(4) المصدر نفسه 16.

(5) الحب في التراث العربي محمد حسن عبد الله 156.

(6) رسائل الجاحظ جمع حسن السندوبي 266.

تختلج بها لبنة الإنسانية ولم يخلق للذة العاشقين فحسب ولكنه خلق لبقاء النوع واستدامة الحياة"[1]. وذلك ما أفصح عنه الشاعر[2]

ولا خير في الـــدنيا ولا في نعيمهـــا   وأنت وحيدَ مفرد غير عاشـــــق

أما العشق بمعناه الاصطلاحي بوصفه عاطفة إنسانية تختلج في النفس الإنسانية فقد اتفقت معظم الدراسات التي حاولت البحث في هذه العاطفة على النظر إليهـــا بوصـــفها ظاهرة إنسانية لا تعدو حدود الأحوال البشرية المعهودة المشهودة من أصـــلها...... مـــن الارتباك والحيرة من مشاهدة الجمال، وتعلق القلب بالمعشوق، والشعور بالألم عند الفراق والهجر وكيف تؤثر هذه العوامل في عواطفهم وميلهم والغلو والمبالغة في العشق وكيـــف يؤدي به مثل هذه الأحوال إلى الجنون والموت[3].

إن "ظاهرة العشق وأحوال العاشقين ظاهرة اجتماعية إنسانية عرفتها المجتمعـــات منذ أن وجدت وحاولت تعليلها انطلاقاً من أعرافها وتقاليدها حتى شغل ذلك مســـاحات واسعة من آداب الأمم .... والعلاقة هذه ظاهرة بالنفوس وصلتها بـــالقلوب وامتزاجهـــا بأذواق الناس وطبائعهم"[4]. ويقول ارسطو: "العشق جهل عارض صادف قلباً فارغـــاً لا شغل له من تجارة ولا صناعة"[5] إن القلب ليس هو المسؤول الوحيد عن العشق بل هنالك هنالك حواس أخرى تشاركه في ذلك كالعين والأذن واللمس وخير مثال على ذلك قول أعرابي:[6]

نظـــرت إليهـــا نظـــرة فهويتـــها   ومن ذا له عقل سليم ولا يهـــوى

---

(1) القصة في مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي والاسلام علي جابر المنصوري 7.

(2) روضة المحبين 175.

(3) ينظر: الحب في التراث العربي 53.

(4) الحب والعشق والتوجه الاجتماعي توري حمودي القيسي 83.

(5) روضة المحبين 138.

(6) المصدر نفسه 176.

في حين يذهب الشاعر بشار بن برد إلى بيان دور حاسة السمع في إيقاع العشق في النفس وهو الشاعر البصير بقوله: [1]

يا قومُ أذني لبعض الحـــي عاشــقةٌ والأذن تعشق قبـــل العـــين أحيانـــاً

ونحن نتفق مع من يقول إن العشق "اقتحام واستئثار وامتلاك، وعدوان أرواح على أرواح، واستبداد قلوب بقلوب"[2].

ثانياً: في مفهوم الغزل والنسيب والتشبيب

أ/ لغةً

1/ الغزل

جاء الغزل في المعجم تغزل: "أي تكلف الغزل وتَغازلوا..... وقيل رجلٌ غَزَلَ: أي صاحب غَزَلَ "[3]. وقيل "الغَزلُ: حديث الفتيان والفتيات..... والغزلُ اللهو مع النساء،.... وتقول: غازلتها وغازلتني وتَغزَّل أي تكلف الغزل.....، ورجل غَزِلٌ: مُتغزلٌ بالنساء على النسب أي ذو غَزلٍ. وفي المثل: هو اغْزَلُ من أمرئ القيس"[4]. وقيل "غَزَلَ بالمرأة – غزلاً: حادثها وتودَّد إليها،..... وتقول تَغَزَّلَ: تكلف الغَزَلَ. ويقال تغزل بالمرأة"[5].

---

(1) ديوان بشار بن برد 194.

(2) العشاق الثلاثة زكي مبارك 11.

(3) الصحاح 198/2.

(4) لسان العرب 492/11.

(5) المعجم الوسيط 658/2.

2/ النسيب

جاء في المعجم قيل"النَّسيبُ في الشعر إلى المرأة كأنه ذكر يتصل بها ولا يكون إلا بالنساء"[1]. وقيل نَسَبَ الشاعر بالمرأة يَنسِبُ بالكسر نسيباً إذا شبَّبَ بها"[2]. وقيل "نَسَبَ بالنساء، يَنْسُبُ نَسَباً ونَسيباً، ومَنْسِبة: شَبَّبَ بهنّ في الشعر وتغزَّل،..... وقد تقول هذا الشعر انْسَبُ من هذا أي أرقُّ نسيباً وكأنهم قد قالوا: نسيبُ ناسِبُ على المبالغة فبني هذا منه، وقال شمر: النَّسيبُ رقيق الشعر في النساء"[3]. وقيل نَسَبَ الشاعر بفلانة – نسيباً ومَنْسباً: عَرَّض بهواها وحُبّها"[4].

3/ التشبيب

جاء في المعجم "التشبيب: النسيب، يقال: هو يُشبِّب بفلانة، أي يَنْسُبُ بهــا"[5]. وقيل "شَبَّبَ بالمرأة: قال فيها الغزل والنسيب، وهو يُشَبِّبُ بها أي يَنسُبُ بها والتَّشــبيب: النّسيب بالنساء. وفي حديث عبد الرحمن بن أبي بكر (رضي الله عنهما): انه كان يُشَــبِّبُ بليلى بنت الجُودِي في شِعره – تشْبيبُ الشعر: ترقيقه بذكر النساء"[6]. وقيــل: شَــبَّبَ الشاعِرُ: ذكر أيام اللهو والشباب وشبب بفلانه: تغزل بها ووصف حسنها"[7].

ب/ اصطلاحاً

لقد وردت مصطلحات الغزل والنسيب والتشبيب عند النقاد والأدبــاء، وعنــد دارسي الأدب كلاً بحسب فهمه إياها ووجهة نظره، فابن سلام مثلاً يضع حدوداً فاصــلة في معنى كل مفردة من المفردات فيقول "كان لكُثّير في التشبيب نصيب وافر، وجميل مقدم

---

(1) مقاييس اللغة 423/5-424.
(2) الصحاح 558/2.
(3) لسان العرب 756/1.
(4) المعجم الوسيط 924/2.
(5) الصحاح 641/1.
(6) لسان العرب 491/1.
(7) المعجم الوسيط 472/1.

عليه بالنسيب..... وكان جميل صادق الصبابة، وكان كثير يتقدم عليه ولم يكن عاشقاً"[1]. ويقول "كان عبد الله بن قيس الرقيات غزلاً، واغزل من شعره عمر بن أبي ربيعة، وكان عمر يصرح بالغزل، ولا يهجو ولا يمدح وكان عبد الله يشبب ولا يصرح"[2]. إذن فالتشبيب عنده وصف المرأة على نحو عام دون تخصيص المرأة بعينها في حين أن النسيب هو القول في امرأة معينة لها وقع في قلب الشاعر، أما الغزل فهو مخاطبة النساء بالكلام الرقيق.

أما ابن قتيبة فيقول "إن مقصد القصيدة ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار.....ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق..... وقد جعل الله في تركيب العبادة من محبة الغزل وإلف النساء"[3]. فالنسيب عنده ما كان مطلع القصيدة من شوق وألم لفراق الحبيب، أما التشبيب فهو وصف محاسن امرأة قريبة من نفس الشاعر، وأما الغزل فهو الكلام اللطيف محاولة لاستمالة النساء والتقرب إليهن.

أما قدامه فيعرف النسيب بأنه "ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى معهن..... وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة"[4]. فهو يجعل النسيب والتشبيب بمعنى واحد، فوصف الشاعر لِلوعته وألمِهِ من فراق الأحبة ووصف النساء بمعنى واحد.

وأما الغزل عنده فهو "التصابي والاستهتار بمودات النساء ويقال في الإنسان انه غزل؛ إذا كان متشكلاً بالصورة التي تليق بالنساء وتجانس موافقاتهن"[5]. وهكذا نجد أن تعريف الغزل عنده يتفق مع تعريفي ابن سلام وابن قتيبة.

---

(1) طبقات فحول الشعراء ابن سلام 545/2.

(2)المصدر نفسه 645/2.

(3) الشعر والشعراء ابن قتيبة 74/1-75.

(4) نقد الشعر قدامة بن جعفر 174.

(5) المصدر نفسه 134.

أما ابن رشيق فقد جعل الغزل والنسيب والتشبيب بمعنى واحد؛ إذ "النسب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد"[1]. أما أبو هلال العسكري فالتشبيب عنده يكون "دالاً على شدة الصبابة وإفراط الوجد، ويستجاد التشبيب أيضاً إذا تضمن ذكر التشوق والتذكر لمعاهد الاحبة، بهبوب الرياح، ولمع البروق، ودالا على الحنين والتحسر"[2]. أما النسيب عنده فهو "الرغبة في الحب وألا يظهر البرم به"[3]. ومن ثمة احل أبو هلال العسكري النسيب محل الغزل والتشبيب محل النسيب.

وبعد ذلك نجد انفسنا نتفق مع ابن قتيبة في معاني النسيب والتشبيب إذ إن النسيب يأتي في بداية القصيدة يصف الشاعر فيه وجده لفراق الحبيبة، وقد يكون في امرأة معينة، مما له علاقة بالجانب الروحي. أما التشبيب فهو وصف لمحاسن المرأة عامة من دون تحديد امرأة بعينها، ولا يعني ذلك أن له علاقة بامرأة محددة لأن الشاعر في هذه الحال لاتهمهُ من المرأة سوى محاسنها ومفاتنها أي إن التشبيب يتعلق بالجانب المادي. أما الغزل فهو الإعجاب بالمرأة والتودد إليها ومحاولة التقرب منها بالكلام اللطيف وقد يتحول هذا الإعجاب إلى حب فيتحول عند ذاك إلى نسيب.

---

(1) العمدة ابن رشيق القيرواني 117/2.

(2) كتاب الصناعتين ابو هلال العسكري 129-130.

(3) المصدر نفسه 130.

الفصل الأول

أنماط الغزل

- ❖ المبحث الأول : الغزل العذري
- ❖ المبحث الثاني : الغزل الحسي (المادي)
- ❖ المبحث الثالث : الغزل الصوفي (حب الذات الإلهي)

المبحث الأول

الغزل العذري

إن الغزل – على وفق ما قرأنا – أنماط أو أنواع توزع عليها ما قالته المرأة فيه – بغض النظر عن مدى تشابهه أو اختلافه مع ما قاله الرجل وتتمثل في ثلاثة هي: الغزل العذري، والغزل الحسي أو المادي، ثم الغزل الصوفي وهو الذي يعبر عن الحب تجاه الذات الإلهية.

وقد آثرنا أن يكون توزيع الشعر على هذه المباحث بالترتيب مراعاة للكم في ما عثرنا عليه من قصائد وأبيات في كل منها وإن تفاوتت فيما بينها تفاوتاً بيناً، ولكن لكل منها سماته وخصائصه التي طبعته بشخصية فنية مستقلة ضمن الإطار العام للغرض نفسه.

"إن الغزل العذري ظاهرة من ظواهر الشعر العربي معبرة عن سلوك اجتماعي بين أبناء المجتمع، لا يحكمها الزمن أو التاريخ، بل تتحكم بها قوة العلاقة الوجدانية بين العشاق في أي زمن، ففي الحب العذري يتجه وجدان الرجل بدوافع الاتصال بالمرأة جاذبية روحية أكثر من الجاذبية الجنسية، وقد تسامت الثانية بسبب فشل الرجل فيها فهرب إلى الأولى لإيهام نفسه بحبه العذري، وسبل الاتصال بالمرأة تحده الخصائص العامة لنمط الحب وقوته الروحية أو الجسدية تبعاً لاختلاف التركيب النفسي للعاشق أو العاشقة، والنمط الاجتماعي – لاشك – له دور في توجيه الحب بفعل تأثيره على نفوس الناس ولكنه ليس كل شيء في تحديد نمطية العشق"[1].

كما إن الغزل العذري يتسم بالصفاء والعفة والسمو في المشاعر وقوة روحية كبيرة، ولكن هذه الحياة لا تلغي المرأة بوصفها الطرف الثاني في تجربة الحب، لأن هذا يحكم على التجربة بالشذوذ.

---

(1) الغزل في عصر صدر الاسلام حسن جبار محمد 31.

مما لا شك فيه "أن المرأة تعجب بالرجل، ويستحوذ الرجـــل علـــى مشـــاعرها وتصطنع من الوسائل ما يعز على اللبيب لاجتذابه وتتزين مرة وتتدلل مرة أخرى لاجتلابه ومع ذلك فهي حريصة اشد الحرص على أن يظل حبها في صمت لا يعلن عنه في حقبـــة ليس إلى اكتشافه من سبيل"[1].

واتسمت مجموعة من النصوص الغزلية لشعر الشواعر بعاطفة قوية تنم عن صدق الإحساس الذي خلف في قلب الشاعرة شوقاً ومحبة كبيرين دفعها إلى تفضيل المحبوب على الأهل وهذا ما نجده في قول هند بنت الخُس التي صرحت بأنها تفضل لقاء الحبيب علـــى الأب لو خيرت بينهما، بعد أن أشادت بالحبيب وأعلنت شغفها به بصراحة. قالت[2]

أشمُّ كَنَصْـــلِ الســـيفِ جعـــدٌ مُرجَّـــلُ   **شُغفت به لو كـــان شـــيءٌ مُدانيـــا**
وأقسمُ لـــو خُيِّـــرتُ بـــين لقائِـــــهِ   **وبين أبي لاخـتــرتُ أن لا أبـــا لِيـــا**

إن هذا النص واضح في تصوير مدى تعلق الشاعرة بمحبوبها وإعجابها به حتى فضلته على أبيها.

وكذلك حال الاسدية التي كانت تعيش قصة حب كبيرة مع ابن عم لها. ولكن أباها وقف موقفاً متعنتاً من تزويجها إياه، واجبرها على الزواج من رجل آخر، فاشتد الوجد بالحبيب فأرسل يخبرها بذلك فأجابته[3]

حبيبـــــي لا تَعْجَـــل لِتَفْهَـــــمَ حُـــجَّتي   **كَفاني مـــا بي مـــن بـــلاءِ ومـــن جَهْـــدِ**
ومـــن عَبــــــــراتٍ تَعتـــريني وزفْـــــرَةٍ   **تكاد لــــــها نفسي تَسيلُ مـــــن الوجْدِ**

---

(1) الاصول الفنية في الشعر الجاهلي سعد اسماعيل شلبي 318.

(2) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 461، وشاعرات العرب بشير يموت 117، ومعجم النساء الشاعرات عبد ا. مهنا 255.

(3) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 158، وشاعرات العرب بشير يموت 117، ومعجم النساء الشاعرات 122-123.

غَلَبتَ على نفسي جِهَاراً ولم أطق ... خلافاً على أهلي بِهَزْلٍ ولا جِدِّ

ولن يمنعوني أن أموتَ بِرَغْمِهِم ... غداً خوف هذا العارِ في جَدَثٍ وحدي

فلا تَنسَ أن تأتي هناك فَتَلتَمِسْ ... مكاني فتشكُو ما تحمَّلْتَ من جَهْدِ

انه صراع الاختيار بين الحبيب والأهل الذي جعلها لا تستطيع أن تفرط بحبيبها، ولا أن تعارض أهلها لا بجد ولا بهزل، ومن ثمة كانت المعاناة التي عبرت عنها الشاعرة في أبياتها هذه.

والشاعرة الجاهلية كأية امرأة كانت تناجي حبيبها مناجاة شجية تصور فيها وجدها ولعل قول ضاحية الهلالية التي أحبت وكان خير مثال على ذلك إذ قالت: [1]

واني لأنوي القصدَ ثُمَ يرُدُّني ... عن القصدِ ميلاتُ الهوى فأميلُ

وما وجدُ مسجونٍ بصنعاءَ موثقٍ ... بساقِيه من حَبس الأمير كبولُ

وما ليلُ مولى مُسلمٍ بجريرةٍ ... لهُ بعدما نامَ العيونُ عويلُ

بأكثرَ مني لوعةً يوم راعني ... فراق حبيبٍ ما إليهِ وصولُ

ونلاحظ في غزل عدد من الشواعر أن عاطفة الحب ممزوجة بالحزن والألم الذي تعانيه وتعيشه من جراء الفراق والبعد عن الحبيب، ومن ذلك قول أم الضحاك المحاربية التي أنشدت الأبيات الآتية عندما طلقها زوجها الضبابي وقد أظهرت فيها الحب الممزوج بالحزن والأسى والحرمان، فقالت: [2]

هل القلبُ إن لاقى الضَبابيَّ خالياً ... لدى الرُّكن أو عند الصَّفا مُتحرّجُ

واعجلنا قُربُ الفِراقِ وبيننا ... حديث كتنشيج المريضين مُزعجُ

حديثٌ لو أنّ اللحمَ يُشوى بِحَرِّهِ ... طرّيا أتى أصحابَهُ وهو مُنْضَجُ

---

(1) ينظر: امالي المرتضى 2242/2، شاعرات العرب عبد البديع صقر 475، شاعرات العرب بشير يموت 106-107، معجم النساء الشاعرات 158.

(2) امالي القالي 88/2، شاعرات العرب بشير يموت 95، ومعجم النساء الشاعرات 300.

جاء الإسلام ثورة على جل ما تعارف عليه العرب من قيم وأخلاق، وعادات وتقاليد، وكان لابد أن تؤثر هذه الثورة بما جاءت به من عقيدة وفكر وممارسات بما تعنيه من نظرة جديدة راقية إلى الحياة في هذه الفئة من الناس الأكثر رهافة والأقوى إحساساً بإزاء ما يحدث وهم الشعراء.

إن الإسلام هذب نفوس الشعراء فجعلهم يعبرون عما يشعرون به من عواطف تعبيراً حقيقياً طاهراً، فضلاً عن تغير نظرة الشعراء أنفسهم نحو المرأة، فبعد أن كانت غاية لإشباع غرائزهم أصبحت في ظل الإسلام قيمة إنسانية تُحكم التعامل معها ضوابط رفيعة وضعها الدين الحنيف – "إن انشغال الناس كافة بأمر هذه الدعوة الجديدة التي أذهلتهم بما تحمله من أفكار وقيم لم يألفوها من قبل، فضلاً عن الفتوحات الكثيرة التي شغلت العشاق وصرفتهم عن النسيب زمناً غير قصير، ثم تشدد بعض الخلفاء الراشدين وخاصة الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) الذي قيل انه أمر بجلد كل من شبب بامرأة"[1]. وهذا لا يعني ان عصر صدر الإسلام كان خالياً من الغزل بل كانت هناك قصائد ومقطوعات لشعراء مسلمين قيلت في أوقات مختلفة؛ فالإسلام بما جاء به من مبادئ وقيم لم يحارب الغزل بل هذبه ووجهه الوجهة الصحيحة التي تتلاءم مع هذهِ المبادئ والقيم، ولامية كعب بن زهير التي انشدها في حضرة رسول الله (صلى الله عليه وسلم) خير دليل على ما نزعم[2].

وقد وبخ الرسول (صلى الله عليه وسلم) من قتل صاحب حبيشة – وهو شاب من بني عامر، قتله المسلمون في البعثة التي أرسلها الرسول (صلى الله عليه وسلم) بإمرة

---

(1) الاغاني ابو الفرج الاصفهاني 138/21.

(2) ينظر: شرح ديوان كعب بن زهير 6.

خالد بن الوليد – قائلاً: ما فيكم رجل رحيم[1]. وهذا الموقف يدل على رحمته (صلى الله عليه وسلم) بالعاشقين.

إن شعراء الغزل في عصر صدر الإسلام كانوا طائفتين: طائفة انقادت في الدين الجديد لكنها لم تبرأ مما كان عالقاً من شوائب ما قبل الإسلام من انغماس في الملذات واشتعال الغريزة تجاه المرأة ومن ابرز أعلام هذه الطائفة حميد بن ثور وسحيم عبد بني الحساس، إذ اتسمت أشعارهم بالجرأة والصراحة والمجون.

وثانية: انقادت إلى الحياة الجديدة فالتزم أفرادها بحدودها ومن ابرز أعلام هذه الطائفة حسان ابن ثابت وكعب بن زهير اللذان اتسم غزلهما بالعفة والالتزام على الرغم من قلتهِ[2].

ولم نعثر فيما رجعنا إليه من مصادر على نماذج للغزل العذري في هذا العصر للمرأة.

الغزل العذري في شعر شواعر عصر بني أمية

إن خفوت غرض الغزل لم يدم طويلاً فما لبث أن ازدهر في العصر الأموي ومن أسباب هذا الازدهار أن خلفاء بني أمية بعدما استقرت الدولة واستتب الأمر للخلافة أرادوا أن يبعدوا عنهم معارضيهم فأغدقوا عليهم الأموال الكثيرة لينشغلوا باللهو والغناء والابتعاد عن السياسة، فضلاً عن أن الجيل الذي عاش في زمن بني أمية جيل يختلف عن جيل الصحابة والتابعين من حيث الالتزام بتعاليم الإسلام، فانغمسوا في شيء من نواهيهِ[3].

لقد انقسم الباحثون على فريقين بشأن نشأة الغزل العذري ففريق يرى أن هذا الغزل لم يكن وليد تأثير الدين الإسلامي بل إن جذوره عميقة ترجع إلى عصر ما قبل

---

(1) ينظر: تزيين الاسواق داود الانطاكي 153/1.

(2) ينظر: الغزل بين الجاهلية والاسلام شكري فيصل 231-232.

(3) ينظر: الغزل تاريخه واعلامه 23-24.

الإسلام فالدكتور الحوفي يرى "أن الغزل العذري لم ينشأ في العصر الإسلامي و لم يصر فناً مستقلاً في العصر الإسلامي، وإنما كان فناً مستقلاً في العصر الجاهلي"[1]. وكذلك كان رأي الدكتور الكفراوي الذي يرى "أن أصحاب هذا الاتجاه لم يكونوا زهاداً في غزلهم، و لم يتركوا حبيباهم زهداً، بل مرغمين نتيجة الحرمان، كما يرى أن قول القائل بان الغزل العذري ظهر نتيجة للدين الجديد، انه افتراء على هذا الغزل كما هو افتراء على الدين الإسلامي"[2].

أما الفريق الثاني من الدارسين فيرى أن الغزل العذري كان نتيجة حتمية لهذه الدعوة الجديدة، وأن التصوف والزهد كان من الدوافع المهمة في بروز الغزل العذري[3]. وكان كذلك رأي الدكتور شكري فيصل إذ قال "انه لم يكن من الممكن أن يظهر هذا الغزل بقدسيته وطهارته قبل عصر بني أمية"[4]. ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن جذور هذا النوع من الغزل كانت موجودة في عصر ما قبل الإسلام لكنها قليلة متفرقة لم تشكل اتجاهاً عريضاً كما هو الحال في العصر الأموي، فضلاً عن أن شعر الغزل العذري إبان ذلك العصر كانت وراء نشأته وانتشاره دوافع مختلفة أشار إليها عدد من الباحثين[5].

وإذا بحثنا عن غزل الشواعر في هذا العصر لم نعثر الا على ابيات قليلة مبعثرة بين طيات الكتب، ولعل السبب في ذلك لا يرجع إلى امتناع المرأة عن البوح بمشاعرها او عدم الاهتمام بها؛ بل لأن المرأة مطبوعة على الاستحياء مجبولة على كتمان الهوى[6]. ولعل هذا ما دفع الجاحظ إلى القول "إن المرأة تحب اربعين سنة، وتقوى على كتمان ذلك، وتبغض

---

(1) الغزل في العصر الجاهلي 181.

(2) الشعر العربي بين الجمود والتطور الكفراوي 59-60.

(3) ينظر: حديث الاربعاء طه حسين 185/1.

(4) ينظر: الغزل بين الجاهلية والاسلام 284.

(5) ينظر: المصدر نفسه 194-195.

(6) ينظر: المرأة في الشعر الجاهلي 654.

يوماً واحداً فيظهر ذلك بوجهها ولسانها، والرجل يبغض أربعين سنة، يقوى على كتمان ذلك، وإن احب يوماً واحداً شهدت جوارحه"[1].

وما يؤكد هذا الكتمان قول ليلى العامرية: [2].

باح مجنونُ عامرٍ بهواهُ   وكتمتُ الهوى فمتُّ بوجدي
فإذا كان في القيامةِ نُودي   من قتيلُ الهوى تقدّمتُ وحدي

وتصرح في موضع آخر بأنها هي المجنونة في حب المجنون فتشبه حالها بحالهِ، ولكنها تختلف عنه في شيء واحد وهو كتمان حبها له في حين انه باح بهذا الحب، قالت: [3].

لم يكن المجنون في حال   إلا وقد كنتُ كما كانا
لكنه باحَ بسّرِ الهوى   وإنّني قد ذُبتُ كِتمانا

وأما ليلى الاخيلية فتتحدث عن امتناعها وعفتها، إذ تقول: [4]

وعنهُ عَفَا ربي وأحسَنَ حفظهُ   عزيزٌ علينا حاجةٌ لا ينالها

وقد يكون السبب في الهجر وانقطاع الوصل الخوف من السلطان، وهذا ما حصل لرجل من بني عجل أحبَّ ابنة عم له، وكان قد توجه إلى حرب الازارقة مع المهلب، فكتبت اليه تستزيره فاعتذر اليها بخوفه من عقوبة الامير، فما كان منها الا أن كتبت له:[5]
له:[5]

ليس المحب الذي يخشى العقاب ولو   كانت عقوبة في إلفهِ النّارُ
بل المحب الذي لاشيء يمنعه   او تستِترٌ ومن يهوى به الدّارُ

---

(1) المحاسن والاضداد الجاحظ 137.
(2) الاغاني 6/2.
(3) ليلى والمجنون محمد غنيمي هلال 38.
(4) تزيين الاسواق 32.
(5) امالي القالي 30/2.

فما كان منه الا أن ارتحل اليها، بعد أن اثار هذان البيتان حفيظته، تاركاً واجبهُ غير عابئ بما سوف يلاقي من الامير، وبعد أن تمتع بلقائها، عاد فاعتذر إلى الامير بما كان، فعفا عنه.

ولعل من أجمل ما قيل بيتين لامرأة تخاطب زوجها متوددة اليه، ومؤكدة حسن تبعلها له: [1]

قصارك مني النصحُ ما دمت حيــةً … وردٌ كماءِ المزنِ غــير مَشُــوبِ

فآخر شيء أنت في كــلِ هجعــة … واول شيء انت عنــدي هبــوبي

إن من مميزات هذا الغزل المرارة والحرمان والالم والشكوى، فضلاً عن التصريح بالحب والاخلاص فيه وصدق العواطف ونبلها "وهذا الحب يتصف بالمرارة والديمومة والعفة وهي الاقاليم الثلاثة التي يتألف منها جوهر الغزل العذري وعليها تقوم ذاته — أن يجمع هذهِ الصفات جميعاً في نفس واحده، ثم يدعوها تئن وتشكو وتتضرع وتتلوى..... وليس الغزل العذري الا اعتصاراً لهذه الصراحة وهذا الانين"[2]. وقد يكون في امكاننا أن نضيف إلى ما سبق من سمات: الصراحة عن مشاعرها في البوح والتفصيل في القول.

الغزل العذري في شعر شواعر العصر العباسي

إذا جئنا الى العصر العباسي لوجدنا "إن الغزل العفيف شجرة نبتت جــذورها في الجاهلية، ثم ترعرعت وازدهرت في العصر الاموي واستمرت في العصــر العباســي"[3]. وإن انغماس اكثر الناس ولاسيما الشعراء منهم في القــرن الثــاني للــهجرة في المجــون ومفاتن الحضارة الجديدة، لا يعني انتفاء العفة واختفاءها نهائياً؛ اذ لابد من أن يوجــد في كل مجتمع اهل الخير والشر، واهل الزهد والمجان واهل الطهر والزناة؛ فمثلما كان يشــيع

---

(1) بلاغات النساء ابن طيفور 142.

(2) تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام 288.

(3) الغزل عند العرب حسان ابي رحاب 205.

الغزل العذري وقصص الحب والغرام في بوادي الحجاز وعند فقهاء مكة والمدينة كان عمر بن ابي ربيعة واضرابه من الشعراء يخرجون على الناس بغزلهم الفاحش الصريح[1].

ومن اكثر من اشتهرن بالغزل العذري من الحرائر علية بنت المهدي "وكانت من اكمل النساء عقلاً واحسنهن ديناً ونزاهة"[2]. وهي رقيقة الشعر لطيفة المعنى حسنة مجاري الكلام ولها ألحان حسان. وهي وإن استطاعت أن تنفس بشعرها الغزلي عن مشاعرها وعواطفها الفياضة فانها لم تؤت القدرة على اظهارها صريحة واضحة، فكانت اشعارها تصدر مثقلة بالالام والحسرات مفعمة بالكتمان، وكثيراً ما كانت تخرجها صرخات مدوية من مثل قولها: [3]

كتمتُ اسْمَ الحبيبِ مـــن العبــادِ	وردّدتُ الصـــبابةَ في فـــؤادي
فَـــوَا شَـــوقِي إلى بلـــدٍ خلـــيٍّ	لعلّي باسم مـــن أهـــوَى أنـــادِي

وقالت معبرة عن كتمانها الهوى وملمحة إلى ما قاسته فيه:[4]

يــــا ذا الـــذّي أكْـــتُمُ حبَّيــــهِ	ولســـتُ مـــن خـــوفٍ أسمّيـــهِ
لم يـــدرِ مـــا بِـــي هـــواهُ وَلم	يعلـــمْ بمـــا قاســـيْتُهُ فيـــهِ

ولقد سمحت لقلبها أن يبوح بالوجد والحب ما دام حديث قلبها غير مسموع من احد الا انها تمنع عينها عن الافصاح بالبكاء لئلا يفتضح امرها، فتقول:[5]

باحَ بالوجـــدِ قلبـــكَ المســـتهامُ	وَجَـــرَتْ في عِظامِـــكَ الأَسْـــقامُ
يومَ لا يملكُ البُكاءَ أخـــو الــــ	ـــشّوقِ فَيُشفى ولا يُرَدُّ السَّـــلامُ

---

(1) ينظر: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري يوسف حسين بكار 267.

(2) اشعار اولاد الخلفاء الصولي 55.

(3) اشعار اولاد الخلفاء 65، والمستظرف السيوطي 82.

(4) اشعار اولاد الخلفاء 71، والمستظرف السيوطي 82.

(5) المصدر نفسه 65.

واكثرت علية في شعرها من الكناية عمن تحب بفتاة تصرح باسمها حيناً وتخفيه أحياناً اخرى، ولعل السبب في لجوئها إلى الكناية دون التصريح يعود إلى انها اخت الخليفة، والى أن من كانت تحبه خادم فكنّت عنه كي لا يعرفه احد؛ فالمجتمع لا يرضى لاخت الخليفة أن تحب من هو ليس من طبقتها الاجتماعية. كما لم تكن تريد أن تلفت انظار الاخرين إلى الشخص الذي تحبه او الذي تعنيه في اشعارها، "وكانت تكاتب بالاشعار خادمين يُقال لاحدهما طل، وتكني عنه بظل؛ والاخر رشا، وتكني عنه بزينب، على انهما جاريتين"[1]. ولعلها قد حاكت في استخدامها اسماء الاناث الشعراء الرجال في ترداد اسماء مشهورة يتغزلون بها على الحقيقة او كناية عن يحبون او هي رموز الغزل يحكون من خلالها تجربة شعورية متخيلة. فمما صرحت به من اسماء الاناث قولها:[2]

وجـــــدَ الفـــــؤادُ بزْينبـــــا	وَجْـــــداً شـــــديداً مُتْعِبـــــا
أَصـــبحتُ مـــن وجـــدٍ بهـــا	أُدْعَـــــى شـــــقيّاً مُنْصَـــــبا
ولقـــد كنيـــتُ عـــن اسمهـــا	عمـــــداً لكـــــي لا تَغْضَـــــبا
وجعلـــتُ زينـــبَ سُـــترَةً	وأتيـــــتُ أمـــــراً مُعْجَبـــــا
قالـــت وقـــد عـــزّ الوصـــا	لُ ولم أجـــــدْ لي مَـــــذْهَبا
والله لا نِلْـــــتَ المـــــو	دّةَ او تَنـــــالَ الكَوكَبـــــا

وقالت في موضع آخر مكنية عن طل بـــ (ظل):[3]

أَيا سَرْوَةَ البُســتانِ طــالَ تَشــوُّقي	فهلْ لي إلى ظــلٍّ لــديك ســبيلُ
متى يَلتقي من ليس يُقضى خُروجُــهُ	وليس لما يُقْضــى اليــه دُخــولُ

وقالت مكنية عمن تحب باسم سلمى[4]:

---

(1) نزهة الجلساء في اشعار النساء السيوطي 84.

(2) الاغاني 175/10، واشعار اولاد الخلفاء 61.

(3) اشعار اولاد الخلفاء 61-62.

(4) المصدر نفسه 69.

أليستْ سُليمى تحتَ سقفٍ يُكنُّها ... وإيَّاي هــذا في الهــوَى لي نــافعُ
وَيَلْبَسُها اللّيْلُ البَهيمُ اذا دَجَــى ... وتُبْصِرُ ضَوْءَ الفَجْرِ والفَجْرُ ســاطِعُ
تَدُوسُ بِساطاً قــد أراهُ وأنــتْني ... أطأهُ بِرِجْلــي كُــلٌّ ذا لي شــافعُ

إن هذه غاية القناعة في الحب، وانها ابيات تقترب من شعر العذريين؛ فهي ترى السعادة في أن يكنها مع حبيبها سقف واحد ويلبسهما الليل البهيم، ويبصران ضوء الفجر ويدوسان البساط، انها قانعة من هذا الحب بهذه اللقيا وهي اصل السعادة لديها.

وقد توصلت علية في شعرها الغزلي إلى القول في احوال الحب واحكامه وبيان احواله من وجهة نظر شاعرة تعبر عن المشاعر والمواجد تارة وتخاطبها تارة اخرى؛ فكانت ترى أن الحب انما بني على الجور، فان كان المعشوق منصفا فقد كان غليظ الطبع، وهي لا ترى عيبا في ذلة المحب؛ ذلك أن تنازله وتذلــله لمحبوبه هو المفتاح المؤدي إلى الفرج، وترى أن قليلاً من الحب الخالص خير من كثير ممزوج بالاسى والالم والاحزان، فقالت:[1]

بُني الحُــبُّ علــى الجــورِ فَلــو ... أنصفَ المَعْشُــوقُ فيــه لسَــمَجْ
ليس يستحْسنُ في وصفِ الهــوى ... عاشقٌ يعــرف تــأليفَ الحُجــجْ
وقليلُ الحُــبِّ صِــرفٌ خــالصٌ ... لك خَيرٌ من كَــثيرٍ قَــدْ مُــزِجْ

وتقول، معللة التذلل للمحبوب بانه سبيل إلى العز والارتقاء في الحب:[2]

أذلُّ لمــنْ أهــوى لأُدْرِكَ عــزَّةً ... وكم عِزَّةً قد نالها المــرْءُ بالــذُّلّ
فلو كُنْتُ اسْلُوهُ لِسُــوءِ فَعَالِــهِ ... لقد كان في إقْصائِهِ لي ما يُسْــلِي

الا انها لا تلبث أن تعود إلى واقعها مشدودة اليه مكبلة باليأس والقنوط وتقول:[3]

الشوقُ بــين جــوانحي يَتَــرَدَّدُ ... وَدُموعُ عــيني تَسْــتَهلُّ وتَنْفُــدُ

(1)اشعار اولاد الخلفاء 66.
(2) المصدر نفسه 75.
(3) المصدر نفسه 75.

إنّي لأطْمَعُ ثُـمَّ أنْهَـضُ بـالمُنَى		واليَأسُ يَجْـذبُني إلَيْـهِ فأقْعُـدُ

وثمة شاعرة أخرى من بنات السلطان هي خديجة بنت المأمون، التي قيل الها كانت تقلد عمتها (علية بنت المهدي) في التشبيب والتلحين، ونسب اليها ما نسب إلى عمتها من حبها لخادم من خدم ابيها، فقالت فيه الشعر وتمنت أن تكون حماما له او باشقا يفعل بها ما يشاء، مشبهة اياه بالرشا ومضفية عليه صفات المرأة من ثقل الارداف ودقة الخصر على عادة الشعراء في التغزل بالنساء. أي على سبيل تقليد شعر الغزل عند الرجال[1].

بـالله قولـوا لي ذا الرشـا		المثقلُ الـردفِ الهضـيمُ الحشـا
اظرفُ ما كـان اذا مـا صـحا		واملحُ النـاس اذا مـا انتشـى
وقـد بـنى بـرجَ حمـامٍ لـه		أرسـلَ فيـه طـائراً مُرْعَشـا
يـا ليـتني كنـت حمامـاً لـه		او باشـقاً يفعـلُ بي مـا يشـا
لو لـبس القـوهيّ مـن رقـةٍ		أوجعـه القـوهيُّ او خدَّشـا

اما ما عرف للجواري من غزل فاكثره عبارة عن مقطعات ومطارحات تلقى في مجلس من مجالس اللهو والادب او المراسلات بينهن وبين محبيهن، وتكون في الغالب مجالاً لاظهار البراعة في النظم والسرعة في البديهة. فهذه دنانير[*] جارية محمد بن كناسة "وقد كان لابن كناسة صديق يكنى ابا الشعثاء، وكان عفيفاً، مزاحاً، وكان — ابا الشعثاء — يدخل إلى ابي كناسة يسمع غناء جاريته، ويعرض لها بانه يهواها، فقالت فيه — دنانير — الابيات الآتية"[2]

لأَبي الشـعثاءِ حـبٌّ ظـاهرٌ		لـيس فيـه مطعـنٌ للمُـتَّهِمْ
يـا فـؤادي فازْدجرعنـه ويـا		عبثَ الحـبِّ بـه فأقعُـد وقـمْ

(1) ينظر: نزهة الجلساء في اشعار النساء 54، والمرأة في ادب العصر العباسي واجدة الاطرقجي 322.

(*) ترجمتها في: الاغاني 13/337-346، ذم الهوى ابن الجوزي 274-275، بدائع البدائة ابن ظافر الازدي 218، قيان بغداد عبد الكريم العلاف 860، المستظرف السيوطي 28.

(2) الاماء الشواعر 54-55، قيان بغداد 86-87.

راقــــني منـــــه كـــــلامٌ فــــاتنٌ ورســـــالاتُ المحـــبين الكَلِــــمْ
قـــــانصُ تأمَنُـــــــهُ غِزلانُـــــهُ مثل مـــا تـــأمن غـــزلان الحَـــرَمْ
صلّ إن احببتَ أن تعطـــى المـــنى يـــا ابـــا الشـــعثاء لله وصُـــمْ
ثم ميعـــــادُكَ يـــــومَ الحشـــــرِ في جنـــــة الخلـــدِ إن الله رَحِـــمْ
حيـــث ألقـــاكَ غلامـــاً يافعـــاً ناشئاً قد كملـت فيـه الـنِعَمْ

وثمة شاعرة اخرى وهي فضل(*) الشاعرة جارية المتوكل كتبت إلى سعيد بن حُميد ايام كانت بينهما محبة وتواصل، هذه الابيات:(1)

وعيشكَ لو صَرّحتُ باسمِك في الهوى لاقصرتُ عن أشياءَ في الهَزْلِ والجدِّ
ولكـــنني أبـــدي لهـــذا مـــودتي وذاك واخلو فيك بالبثِ والوجــدِ
مخافةَ أن يُغرَى بِنَـــا قـــولُ كاشـــحٍ عدّوٍ فيسعى بالوصالِ إلى الصَّــدِ.

وتغزلت على لسان المعتمد جارية اسمها (علم الحسن)؛ اذ عُرضت على المعتمد جارية تباع في خلافة المتوكل يقال لها (علم الحسن) مغنية، حسنة الوجه، وهو يومئذ غلام حديث السن واخرجها مولاها إلى ابن الاغلب، فبيعت هناك فلما ولي المعتمد الخلافة سأل عنها، وقد ذكرها واعلم انها بيعت بالقيروان واولدها سيدها، فقال لفضل الشاعرة، قولي فيها شيئاً! فقالت: (2)

عَلَـــــمَ الجمـــــالِ تـــــركتني في الحُـــبِّ اشـــهر مـــن عَلَـــمْ
ونصـــــبتني يـــــا مُنـــــيتي غَـــــرَضَ المظنّـــة والـــتُّهمْ

(*) ترجمتها في: الاغاني 19/300-304، امالي القالي 3/86، طبقات ابن المعتز 426-427، المحاسن والاضداد 198، بدائع البدائه 50-151، نساء الخلفاء 48-90، المستظرف السيوطي 50-56، سيدات البلاط العباسي مصطفى جواد 85-89.

(1) الاماء الشواعر 77.

(2) المصدر نفسه 62-63.

فـــارقِتني بعـــد الـــدنّو "م" فصـــرتِ عنـــدي كـــالحُلمْ

فلـــو أن نفســـي فارقـــتْ جســـمي لفقـــدك لم تُلَـــمْ

ما كـــان ضـــرّكِ لـــو وصلـــتِ فَخَفـــفَ عـــن قلـــبي الألمْ

برســـــالة تُهدينـــــــها او زورةٍ تحـــــت الظُّلَـــــمْ

أو لا فطيـــــــفٌ في المنـــــا مِ فـــلا اقـــلَّ مـــن اللّمَـــمْ

صـــــلةُ المُحـــــبّ حبيبـــــه الله يعلمـــــــهُ كَـــــرَمْ

ولو تأملنا الابيات السابقة لوجدنا العاطفة فيها غير قوية والخيال محدود؛ ولعل السبب في ذلك أن الشاعرة لم تعبر عن مشاعرها هي، بل عبرت عن مشاعر رجل، والتعبير عن مشاعر الاخرين يختلف بالتأكيد عن التعبير عن المشاعر الذاتية فكيف اذا ما كان القائل امرأة والمقول على لسانه رجل.

اما عريب[*] زعيمة الغناء في العصر العباسي فضلاً عن كونها ناقدة بارعة صريحة في قولها تدعم الحجة بالحجة ويؤخذ برأيها دليلاً قاطعاً[1]. فما رواه ابن الفرج الاصبهاني عنها قوله "حدثني محمد بن يزيد ويحيى بن علي قالا: حدثنا حماد بن اسحاق الموصلي قال: قال لي ابي: ما رأيت امرأة قط احسن وجهاً وأدباً وغناءً وشعراً وضرباً ولعباً بالشطرنج والنرد من عَريب! وما تشاء أن تجد خصلة، حسنة، ظريفةً، بارعةً في امرأة الا وجدتها فيها"[2]. وتغزلت على لسان المتوكل باحدى جواريه (قبيحة) فقد مرضت قبيحة فقال المتوكل لعريب قولي في علة قبيحة شيئاً وغني فيه، ولكن قولك الشعر على لساني فانشأت تقول:[3]

(*) ترجمتها في: الاغاني 54/21، طبقات ابن المعتز 400-426، بدائع البدائه 910، نساء الخلفاء 58-59، المستظرف السيوطي 37-38، اعلام النساء عمر رضا كحاله 261/3-268.

(1) قيان بغداد 103.

(2) الاغاني 54/21.

(3) الاماء الشواعر 141.

بثت قبيحةُ في قلبي لهــا حُرقــا وبدّلت مقلتي مــن نومِهــا أرقــا

ما ذاك الا لشكواها فقد عطفتْ قلبي على كل شاكٍ بعــدها شَــفَقا

كأنها زهرةٌ بيضاءُ قــد ذبَلَــتْ أو نرجسٌ مِسكٌ من طيبها عبقــا

إنّي لأرحمُ من حُبي لها – سَلِمت من كلِّ حادثةٍ – يا قومُ من عشقا؟

ليس من شك في أن الشاعرة نجحت في أن تعبر عن عواطف الخليفة بدليل طلبه منها أن تتحدث على لسانه معبرة عن ذلك بألفاظ سهلة ومعان واضحة قريبة عبر تشبيهها حال قبيحة في مرضها بزهرة بيضاء ذابلة وإن كان عطرها ما زال يعبق في الجو. وانشدت هذا الشعر امام قبيحة، فقالت لها قبيحة فاجيبيه عني فقالت:[1]

يا سيدي انت حقاً سُمْتني الأرقــا وأنت علّمتَ قلبي الوجدَ والحرقا!

لــــولاكَ لم أتــألمْ عِلــةً ابــداً لكن على كَبدي أسرفتَ فاحترقا!

إذا شكوت إليه الوجــدَ كــذّبني وإن شكا قال قلبي خفيةً: صَدَقا!

ولو قارنا بين النصين لوجدنا أن هناك فرقاً بين التعبير عن مشاعر الآخرين والتعبير عن المشاعر الخاصة، فالبوح بما يعتمل في الذات اصدق وانضج من الحديث عما يمكن أن يكون في دواخل الاخرين، ويتضح ذلك من طبيعة ما يحسه المتلقي من حرارة التجربة الشعورية وصدق العاطفة ونضج الانفعال.

وقد عشقت عريب صالح المنذري الخادم وتزوجته سراً فوجهه به المتوكل إلى مكان بعيد في حاجة له فقالت عريب فيه:[2]

امــا الحبيــبُ فقــد مضــى بــالرغمِ منّــي لا الرِّضــا

أخطــأتُ في تركــي لمــن لم الــقَ منــهُ عِوضــا

لبعــدِهِ عــن نــاظري صــرتُ بعيشــي عرضــا[3]

---

(1)الاماء الشواعر 142.

(2) ينظر: الاماء الشواعر 138، قيان بغداد 108.

(3) لا يوجد هذا البيت في قيان بغداد.

ولعريب ابيات في الشعر قالتها على البديهة في مجالس الانس والطرب، إن دلت على شيء فإنما تدل على أن الشعر لم يكن ليستعصي عليها حين تريده، قالت:[1]

اشكو إلى الله ما ألقى من الكمـــدِ ... حسبي بربي ولا اشـــكو إلى احـــدِ

اين الزمان الذي قد كنتُ ناعمـــةً ... في ظله بدنوّي منـــك يـــا ســـندي

وأسال الله يوماً منـــك يُفـــرحني ... فقد كحلت جفون العين بالسُّـــهدِ

شوقاً اليك وما تدري بما لقيـــت ... نفسي عليكَ وما بالقلب من كمدِ.

والشاعرة هنا تلجأ إلى الله سبحانه وتعالى على طريقة شعراء الغزل العذري في لجوئهم اليه جل وعلا واستعانتهم به على بلواهم، تشكو اليه ما تلاقي من كمد، تسأله لقيا المحبوب.

وثمة شاعرة اخرى هي ستيرة العُصَيّبة[*]. قالت تتشوق إلى من أسمتهُ بكراً[2].

ونادى بالتّرحُّلِ بعـــض صـــحبي ... فرُحْتُ ومُقْلـــتي غرقـــى بِمَاهـــا

فراحـــو والشَّـــقِيُّ لـــه دُيـــونٌ ... واشيا من حـــوائجَ مـــا قضـــاها

فأرخيتُ العِمامـــةَ دون صـــحبي ... على عيني وقلتُ جـــرى قـــذاها

ومـــالي حاجَـــةٌ إلا بِبَكـــرٍ ... وما ذنبي علـــى احـــدٍ سِـــواها

فقالوا من ضراري كيـــف بَكْـــرٌ ... وكيفَ تـــراكَ تَرجُـــو أن تراهـــا

فقلـــت الله حَـــمَّ فِـــراقَ بَكْـــرٍ ... فـــأرجو أن يَحُـــمَّ لنـــا لِقاهـــا

---

(1) الجواري والشعر في العصر العباسي الاول سهام الفريح 180-181.

(*) لم أجد لها ترجمة.

(2) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 157، شاعرات العرب بشير يموت235، ومعجم النساء الشاعرات 121.

فالشاعرة تعبر عن عواطفها ومشاعرها ومعاناها في الحب عبر موقف بعينه مرت به موظفة الحوار أسلوباً فنياً في نصها بصيغة (فقالوا ... فقلت ...) لتنقل لنا ما دار بين صحبها وبينها من سؤال وجواب عن بكر هذا.

وقالت في موضع آخر: الها رأت خيال الحبيب في نومها فحيا الجميع ولم يسلّم عليها:[1]

الَّمَّ خيـــــالُ طيبـــــةَ اجنبيّـــــا	فحيّــــا الرّكْــبَ دُوني والمطيّـــا
لِمـــا حَييتــهُم يـــا طَيْــفُ دوني	وأنْـــتَ أحَـــبُّهُم شخصـــاً إليّـــا
الَـــمَّ بنـــا فَسَـــلَّمَ ثُـــمَّ وَلّـــى	علـــى الهجّـــادِ تسـليما خَفِيَّـــا
فلما أن كشَفْتُ غِطَـاءَ رأسـي	اذا انـــــا لا ارى إلا النّضِـــيَّا
وأينقنـــا الـــثّلاثَ مُلَقَّيـــاتٍ	على مـــتْنِ الطريـــقِ وصـــاحِبيّا
وَزُرقـــاً بـــالجَفِيرِ مُنشَّـــبات	وشَـــوْحَطَةً تَـــرِنُّ ومشـــرَفيّا
فكَلّفَنَـــا سُـــراها أن رحلنـــا	واحتَثْنـــا الأمِـــيرَ العامِريّـــا

وهذهِ جارية اخرى تردد اناها وتبدي زفراها بين جمع من النساء كنَّ يبكين لبكائها، وكان هارون الرشيد في تلك اللحظات يتفقد احوال الرعية، فلما سمع الانات والزفرات طلب من احد خدمه أن يدنو من البابِ ليسمع ما تقول، فحفظ الخادم من شعرها هذه الابيات، التي تقول فيها: [2]

هل أرى وجـــه حبيـــبٍ شـــفني	بعـــد فقدانيـــه افـــراط الجـــزع
قد برى شـــوقي اليـــه اعظمـــي	وبلـــى قلـــبي هـــواه وفـــرع
ليت دهـــراً مـــرَّ والقلـــب بـــه	جذل العيش حلـــو قـــد رجـــع

(1) شاعرات العرب عبد البديع صقر 156، وشاعرات العرب بشير يموت 234، ومعجم النساء الشاعرات 121.

(2) ينظر: المرأة في ادب العصر العباسي 323.

وعفـــت أثـــارهُ منـــه فيـــا ليت شعري ما بهِ الـــدهرُ صـــنع
قد تمسكتُ علـــى وجـــدي بـــه بجميل الصـــبر لـــو كـــان نفـــع

إن الشاعرة جاءت بالفاظ مؤثرة في نفس المتلقي وذلك من خلال ايرادها داخل هذهِ القطعة مثل (يرى، وبلى، وفزع، وجزع، جذل العيش، ووجدي). كما الها عبرت عن مشاعرها بصدق في الاحاسيس والتجربة الشعورية.

وهذه تيماء[*] جارية العباس بن خازم النهشلي، قالت في مولاها حين خرج إلى الشام، وكان بها مشغوفا:[1]

تفديك نفسي مـــن ســـوءِ تحـــاذِرهُ فأنت مهجتُها والسمعُ والبصـــرُ
لئن رحلتَ فقد أبقيْـــتَ لي حزنـــاً لم يبـــقَ لي معـــه في لـــذّةٍ وطـــرُ
فهل تذكر عهدي في المغيب كمـــا قد شفّني الهمُّ والأحزانُ والـــذكرُ

فهي تؤكد عبر اسلوب الخطاب لسيدها – حبيبها – شغفها به وحزنها لفراقه حتى سالته إن كان يشعر بما تشعر به من الم وحزن لفراقه.

اما محبوبة[*] جارية المتوكل فقد قال علي بن الجهم: كنت يوماً بحضرة المتوكل اذ دفع إلى محبوبة تفاحة مُغلفة بغالية، فقبلتها وانصرفت عن حضرته، ثم خرجت جارية لها ومعها رقعة فدفعتها إلى المتوكل، فقرأها وضحك، ثم رمى بالرقعة الينا فاذا فيها:[2]

يا طيـــبَ تفّاحـــةٍ خلـــوتُ بهـــا تُشعِلُ نارَ الهوى علـــى كبـــدي
ابكي اليهـــا واشـــتكي دَنفـــي وما ألاقي مـــن شـــدّةِ الكمـــدِ
لـــو أن تفاحـــةً بكـــت لبكـــتْ من رجفتي هـــذه الـــتي بيـــدي

(*) ترجمتها في المستظرف السيوطي 19، ومسالك الابصار ابن فضل العمري 143/2.
(1) الاماء الشواعر 85، والمستظرف السيوطي 17.
(*) ترجمتها في الاغاني 200/23-203، المحاسن والاضداد 27، نساء الخلفاء 32-38.
(2) الاماء الشواعر 160، المستظرف السيوطي 64.

إن كنتِ لا تعلمـــين مـــا لَقيــتْ　　　نفسي فمصداقُ ذاك في جســـدي

فـــان تأملتـــه علمـــتِ بـــان　　　ليس لِخلْقٍ عليــه مـــن جَلَـــدِ!

استطاعت الشاعرة في هذه الابيات أن تحكي ما اثارته التفاحة في نفسها من حزن وكمد، حتى انها خاطبتها منبهة اياها إلى ما تعانيه، حتى انعكس على جسدها هزالاً وضعفاً وما ذاك الا من اثر الهوى في نفسها. ليؤكد ذلك ما ترمز اليه التفاحة في الذاكرة المعرفية — الشعبية العربية — بل التراث الانساني من هوى ورغبة.

ومما روي في اطار الكلام على سرعة البديهة مما له صلة بموضوعنا قول علي بن يحيى المنجم: قال المتوكل لعلي بن الجهم: اني دخلت إلى قبيحة الساعة فوجدتها قد كتبت اسمي على خدّها بغالية، فوا الله ما رأيت شيئاً احسن من سواد تلك الغالية على بياض ذلك الخد، فقل في هذا شيئاً. قال: وكانت محبوبة جالسة من وراء الستارة تسمع الكلام، فالى أن دُعي لعلي بالدواة والدَّرجِ واخذ يفكر قالت على البديهة:[1]

وكاتبةٍ بالمسكِ في الخـــدِّ جعفـــراً　　　بنفسي مَخَطُّ المسكِ من حيث أثّرا

لئن كتبتْ في الخدِ سطراً بِكفّهـــا　　　لقد أودعتْ قلبي من الحبِّ أسطُرا

فيا مـــن لمملـــوكٍ لِملْـــكِ يمينـــهِ　　　مطِيعٍ له فيمـــا أســـرَّ واظهـــرَا

ويا مَنْ مُناها في السريرةِ جعفـــرُ　　　سقى الله من سُقيا ثناياك جعفـــرا.

اما قرة العين المعتصمية(*) فتقول ابياتاً تتود بها إلى حبيبها الذي يبدو انه قد هجرها، فتحاول أن تخفف من غضبه عليها، وأن لا يتركها؛ فاذا كان لا بد الهجر؛ فان هذا الهجر سوف يكون سبباً من اسباب موتها. فقالت:[2]

أنظر إليَّ بعينِ الصفح عن زَلَلـــي　　　لا تترُكَنّي من أمري على وَجَـــلِ

---

(1) المستظرف السيوطي 64.

(*) ترجمتها في نساء الخلفاء 81.

(2) المستظرف السيوطي 58-59.

روحي وروحك مقرونان في قَرَنٍ   فكيف أهْجُرُ من في هَجْرِه أجلي؟

انها تطلب من المحبوب الصفح والغفران نتيجة زلل وقعت به، ولنلحظ توظيف الشاعرة لاسلوب الانشاء (الامر، والنهي، والاستفهام) لتأكيد شعورها بالندم على ما قامت به.وكتبت عنان جارية الناطقي على منديل[1]. وجهت به إلى ابي نواس، وكانت تحبه: قالت[2]:

أمــــا يحســـــن مــــن أحســــــ   نَ أن يغضــــــبَ أن يرضــــــى
أمـــــا يرضـــــى بـــــان صِــــرتُ   علــــى الأرضِ لـــــه ارضــــا

(1) لقد عبرت الشواعر عما يدور في اذهانهن باحلى الشعر وقد كتبن على الفصوص والتفاح والقناني والاقداح وفي ذيول الاقمصة والاعلام وطُرزِ الاردية والكمام والقلانس والكرازن والعصائب والوقايات وعلى المناديل والوسائد والمخادّ والمقاعد والمناص والخلل والاسِرّة والتكك ... والنعال السندية ... وعلى الجباة والطُّرَر وعلى الخدود بالغالية والعنبر وعلى الوطأة الوشاح ... ويكتبن احياناً بالحناء في الوطأة والاقدام والراح او يكتبنَّ بالغالية والعنبر على الخد والجباة وعلى النعال بالذهب والفضة. ينظر: (الموشى للوشاء 242-243، وينظر: المرأة في ادب العصر العباسي 273) وقد = = كان اغلب هذهِ النقوش غزلاً عذرياً. وللاطلاع على المزيد ما نقشته الشواعر على حاجاتهن الخاصة (ينظر: الموشى 252 532 254 256 857 259 262 264 273 275 277 289).

(2) الموشى 264.

المبحث الثاني

الغزل الحسي (المادي)

وإذا ما انتقلنا الى الحديث عن الغزل الحسي لوجدنا ان هذا الغزل يختلف عن الغزل العذري والغزل الصوفي. فالغزل الحسي هو "الغزل المادي الذي أساسه حب تمتزج به ميول شهوانية أو عواطف خالية من التحرج، وأوصاف ربما لا يرضى عنها إلا أنصار الأدب المكشوف"[1]، ذلك انه قائم على الرغبة الجنسية وامتلاك الحبيب امتلاكاً يحقق الإشباع الجنسي؛ لأنه يمتزج بميول شهوانية، كما إن الرغبة في إشباع الغريزة هي المسيطرة على إحساس الشاعر في هذا النمط من الغزل.

الغزل الحسي في شعر شواعر العصر الجاهلي

كان الشاعر الجاهلي إذا أراد وصف امرأة قال: "وجهها كضوء البدر، وخدها كجنى الورد، ولسانها ساحر، وطرفها فاتر، وثديها يدنو إلى ذقنها ولا يطرق عكنها، وشعرها لاحق بذيلها في مثل سواد ليلها، ثغرها كاللؤلؤ النظيم يجلو دجا الليل البهيم، ريحها كالراح المعتق، ختامه كالمسك،....، وكأن نحرها من ساج وبشرتها وسرتها من عاج....."[2]. فأحسن وأجمل امرأة في نظر الجاهلي هي تلك التي "عذب ثناياها ولطف كفاها،.... وعرضت وركاها والتفت فخذاها، وخذلت ساقاها فتلك هي النفس ومناها"[3]. وقد أسس كثير من الدارسين آراءهم على أن الغزل الجاهلي لم يكن غير اكتفاء بوصف أعضائها الجسدية وصفا حسيا[4]. لأن هذا الوصف يثير لدى المتلقي الرغبة الجنسية.

---

(1) الأصول الفنية للأدب عبد الحميد حسن 74.

(2) محاضرات الأدباء الراغب الاصبهاني 310/3.

(3) المصدر نفسه 310/3.

(4) ينظر: فلسفة الحب عند العرب عبد اللطيف شراره 76.

إن غزل المرأة عامة يختلف عن غزل الرجل؛ فالرجل "إذا تغزل ذكر محاسن المرأة الحسية من سيقان وخصور وأرداف..... وأنا لا أنكر انه تغزل بالمعنويات، ولكن الصورة الغالبة هو ذكر محاسنهن كأنه يعرف أن الثناء على مفاتنهن الحسية يثير لديهن الفرح"[1]. ومن الدارسين من يخطئون إذ يقيسون المرأة بالرجل فهم يطلبون من المرأة وينتظرون منها عملاً كعمل الرجل وإحساساً كإحساسه وهي ليست رجلاً؛ فللمرأة طريقتها في التعبير وللرجل طريقته، ومن يريد أن يكون تعبير المرأة عن شعورها كتعبير الرجل فهو كمن يريد أن تصبح المرأة رجلاً[2]؛ فغرض المرأة من تغزلها بالرجل هو الحديث معه والتودد إليه وذلك من خلال تصوير رغبتها نحوه وعرض مفاتنها عليه لتقربه منها، وهي مدركة طبيعة نظرته الحسية.

إن غزل المرأة إذن هو تفاوض بينها وبين الرجل بشأن إقامة آصرة للحب بينهما، أو سعياً لتوطيدها إن كانت قائمة فعلاً أو هي مفاتحة جريئة أحيطت بعدد من القيم (الحرام، العيب، العار،..... الخ).

إن المجال الأنسب للتعرف على المرأة عاشقة هو شعرها الغزلي، ففيه تسكب الشاعرة أحاسيسها المرهفة وتنسج عواطفها المشبوبة وإن استكثر الرجال عليها هذا ونفوا وجوده[3]. فإذا كان الحياء والعفة من سمات الغزل العذري، فإن الغزل الآخر اقل حياء وأدنى عفة ولهذا التصريح أسبابه وحالاته الخاصة به.

ولم نعثر فيما رجعنا اليه من مصادر على نماذج للغزل الحسي لدى المرأة في العصر الجاهلي الا شاهداً واحداً تصف فيه أم الضحاك المحاربية الحب إذ تقول: [4]

---

(1) شاعرات عربيات روحية القلني 28.

(2) شاعرات عربيات 5.

(3) ينظر: عبقريات النساء في القرن التاسع عشر يوسف يعقوب مسكوني 23.

(4) معجم النساء الشاعرات 300.

شـــفاء الحُـــبِّ تقبيـــل وضـــمّ   وجر بـــالبطونِ، علـــى البطـــونِ
ورهـــزٌ تهمُـــلُ العينـــان منـــهُ   واخـــذٌ بالمناكـــبِ والقـــرونِ

ويمكننا القول إن الغزل المادي عند الشواعر قليل جداً؛ وذلك يعود لأسباب متعددة يتعلق بعضها بطبيعة المرأة التي اتسمت بالخجل والحياء والتعفف، ويتعلق البعض الآخر بأعراف المجتمع وتقاليده.

الغزل الحسي في شعر الشواعر في عصر صدر الإسلام

أما الحديث عن الغزل الحسي في عصر صدر الإسلام وجدنا عدداً من المؤلفين تناول هذه القضية، إذ "تزخر كتب الأدب والتاريخ بما نُظِم من أشعار في صدر الإسلام، وهي أشعار كثيرة، نلقاها في كل ما يصادفنا من أحداث العصر، فليس هنالك حدث كبير الا ويواكبه الشعر ويرافقه"[1]. كما إن الشعر في هذه الحقبة لم يتوقف ولم يختلف وهذا طبيعي؛ لأن من عاشوا فيه كانوا يعيشون من قبله في الجاهلية وكانوا قد انحلت عقدة لسانهم وعبرّوا بالشعر عن عواطفهم ومشاعرهم، فلما أتمَّ الله عليهم نعمة الإسلام ظلوا يصطنعونه وينظمونه[2]. كما أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) "اتخذ الشعر سلاحاً ماضياً ضد خصومه من مشركي قريش وأعداء رسالته، إذ كان يرى وقع نبله عليهم اشد من وقع السهام"[3]. كما كان صحابتهُ كثيراً ما يتناشدونه في المسجد[4]. وقد اشتهر عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) مثلاً بأنه كان كثيراً ما يسأل وفود القبائل عن شعرائهم وكانوا ينشدونه بعض أشعارهم وقد ينشدها هو متعجباً مستحسناً[5]. ومن ثمة فإن الإسلام لم يقف ضد الشعر ما دام يتفق مع مبادئه وقيمه ولكنه يقف ضده ويرفضه اذا ما خالفها

---

(1) العصر الإسلامي شوقي ضيف 42.
(2) ينظر: العصر الإسلامي 42.
(3) العمدة ابن رشيق 12/1.
(4) طبقات ابن سعد (طبعة أوربا) 95/1-96.
(5) ينظر: خزانة الأدب البغدادي 241/1.

واساء اليها. و لم نجد فيما قرأنا وراجعنا شاعرة نظمت في الغزل الحسي في تلك الحقبة من تاريخ الاسلام على العكس من عدد من شعراء صدر الاسلام الذين عرضوا لوصف جسد المرأة فصوروه ممتلئاً عظيم الخلق طويلاً ناعماً، وأنها هيفاء في إقبالها عجزاء عند أدبارها، تثقلها روادفها جمعت الحسن الجسدي كله[1]. وإذا كان الحياء وأعراف المجتمع قد منعت المرأة من البوح بمظاهر حسية في شعرها الغزلي في العصر الجاهلي فقد إنضاف إليها في هذا العصر سبب ثالث اقوى هو الالتزم الديني فلكل دين خلق وخلق الإسلام الحياء.

الغزل الحسي في شعر شواعر العصر الاموي

اما إذا انتقلنا الى العصر الأكثر حرية من العصر الإسلامي لوجدنا إن الغزل اكثر من تلك الفترة إذ كثر النظم في الغزل الحسي في هذه المرحلة وهذا "طبيعي أن يكثر في هذا المجتمع المتحضر المترف بالشبابُ العاطل الذي يريد أن يقطع أوقات فراغهِ الطويل في لهو بريء، وسرعان ما قدم له الرقيق الأجنبي ما يريد من هذا اللهو، إذ عُني بالغناء عناية بالغة"[2].

ولمع في هذا المجتمع كثير من النساء قُدْنَ المرح والظرف وعملن على تهذيب الأذواق، نذكر من بينهن السيدة سكينة بنت الحسين[*]. التي عرفت بجمالها وبهائها ووقارها، وكانت تفسح المجال في مجلسها للرجال المغنين والمغنيات وللشعراء، وكانت في اغلب الأحيان تفاضل ما بين الشعراء والمغنين[3].

وفي هذا الجو العبق بالغناء والمرح نهض الشعر في المدينة نهضة واسعة[4]. وكان "على غرار مجتمع المدينة حضارةً وترفاً ومرحاً وغناءً وعزفاً كل ليلة على أوتار العيدان

---

(1) ينظر: على سبيل المثال لا الحصر شعر ابو زيد الطائي 36، وشرح اشعار الهذليين 489، وشعر ربيعة بن مقروم 27.

(2) المصدر نفسه 140.

(*) ذكرت ترجمتها؛ الأغاني 41/17 وما بعدها.

(3) ينظر: الأغاني 17/42-49.

(4) ينظر: العصر الإسلامي 143.

والطنابير والآلات الموسيقية من كل لون[1]. وكان هنالك من الشعراء من تأثر بخلق الإسلام من (نقاء وصفاء وبراءة وطهر) مما هيأ لظهور الغزل العذري. "وقد شاع بين الباحثين أن غزل المدينتين (مكة والمدينة) جميعاً في هذا العصر غلب عليه الطابع المادي الصريح، بل لقد استولى عليه استيلاء بحكم ما أتيح للمجتمع فيهما من ترف ومن حرية"[2]. كما "برزت المرأة في مكة والمدينة للشباب في هذا العصر، ولكنها ظلت تحتفظ تحتفظ بحجاب من الوقار، كانت فيه لا تضيق بما يقال فيها من غزل، بل لعلها كانت تحب فيه أن يحظى بغير قليل من الحرارة، وبذلك نفهم اقبال الثّريا بنت علي بن عبدالله الأموي في مكة وسكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة في المدينة على هذا الغزل"[3].

فهذه أم ضيغم البلوية(*) عشقت ابن عم لها فدرى اهلها فحجبوها عنه، فقالت تذكر نَعِما بها بالقرب والتواصل:[4]

فما نطفةٌ من ماءِ بهمـــينَ عَذبـــةٍ	**تمنع من أيدي السُّـــقاةِ أرُومُهـــا**
بأطيبَ من فيهِ لـــو انـــكَ ذُقتـــهُ	**إذا ليلةٌ أسْحَتْ وغابَ نُجومُهـــا**
فهل ليلةُ البطحـــاءِ عائـــدةٌ لنـــا	**فَدَتْها الليالي خَيرُهـــا وذمِيمهـــا**
فان هي عـــادت مِثلـــها فألِيـــةً	**عَليَّ وأيـــام الحـــرورِ أصُـــومُها**

وقالت في موضع آخر تصف ليلة لقاء: [5]

---

(1) العصر الإسلامي 147.

(2) المصدر نفسه 147-148.

(3) المصدر نفسه 148.

(*) ترجمتها في شاعرات العرب بشير يموت 292.

(4) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 112، شاعرات العرب بشير يموت 293، ومعجم النساء الشـــاعرات الشاعرات 81.

(5) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 113، وشاعرات العرب بشير يموت 293، ومعجم النساء الشاعرات الشاعرات 82.

وبتنا خلافَ الحيِّ لا نحنُ منـــهمُ ... ولا نحـــنُ بالأعـــداءِ مختلطـــانِ

وبتنا يقينا ساقطَ الطَّلِ والنَّـــدى ... من الليلِ بُـــردا يُمنـــةٍ عطـــرانِ

نذودُ بذكرِ اللهِ عنّا مـــن الصِّـــبا ... إذا كـــان قَلْبانـــا بنـــا يَجفـــانِ

ونصدرُ عن أمرِ العفافِ ورُبَّمـــا ... نَقَعْنا غَليلَ الـــنَّفسِ بالرَّشَـــفَانِ[1]

ولو تأملنا هذا الابيات لوجدنا الشاعرة تؤكد على العفة على الرغم من الصراحة التي ينبض بها شعرها وإن لم تصل إلى تلك الصراحة الموجودة في شعر الغزل الحسي عند الرجال.

وثمة أعرابية مرت على بني عامر وفيهم غلام ظريف، فجعل الغلام يرمقها، فاعجبها شكله، فدنت منهم فمازحتهم، ثم قالت شعراً في الغلام: [2]

شَهِدْتُ وبيت الله انك طيبَ الثنا ... يا وأن الخصرَ مِنـــكَ لطيـــف[3]

وانك مشبوحُ الذراعين خَلْجَـــمُ ... وانـــك إذ تخلـــو بهـــن عَنيـــفُ

وانَّكَ نعم الكِمْعُ في كُـــلِّ حـــال ... وانكَ في رَمْقِ النساءِ عفيـــفُ[4]

وهذه الشاعرة تؤكد هي الاخرى على العفة مع تغزلها الحسي بجسد المتغزل بهِ ولكنها عفته هو تحديداً، وذلك في الشطر الاخير من المقطوعة (وانك في رمق النساء عفيف) فهي تمدحه بالعفة.

---

(1) الرشفان استعارة التقبيل (الشرب الخفيف).

(2) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 434، وشاعرات العرب بشير يموت 311، ومعجم النساء الشاعرات الشاعرات 341، غزل النساء 41.

(3) جاء هذا البيت في شاعرات العرب عبد البديع صقر بالصيغة الآتية:

(شهدتُ على نفسي انك بارد الـــ ... لثات وان الأمر منك لطيف).

(4) وجاء هذا البيت في غزل النساء بالصيغة الآتية:

(وانك نعم الشهم في كل حال ... وانك في رمق النساء عفيف).

وننتقل إلى امرأة خارجية نهاها زوجها أن تكون مع الخوارج ودعاها إلى الرجوع فلم تستجب لأمرهِ، وبعد زمن اشتاقت اليه فأنشدت تقول: [1]

تركـــتُ رُمحـــاً لينـــاً مسُّـــهُ   وجئـــت رمحـــاً مسُّـــه قاتِـــلُ

ســـيّانِ هـــذا بـــدمٍ ســـائلٌ   وذاك منـــه عَسَـــلٌ ســـائِلُ

مطعـــونُ ذا كـــم منـــه في لـــذةٍ   وأم مطعُـــونٍ بـــذا ثاكِـــلُ

مـــرّوا بنـــا نرجـــعْ إلى ديننـــا   فكُـــلُّ ديـــنٍ غـــيره باطـــلُ

لو قارنا هذا النص بالنصوص السابقة لوجدنا أن هذا النص يختلف عن النصوص السابقة، بأن فيهِ ايحاءات جنسية واضحة.

ولو امعنا النظر في غزل هذه الحقبة لوجدنا غزلاً لا يختلف عن الغزل الجاهلي في صورتهِ المعنوية، فلم يعد تشبيباً بالديار وبكاء على الاطلال، بل أصبح تصويراً في كل ما يتمثل في خواطر الشعراء من احاسيس ومشاعر ورغبات، ومنها ما عبرت عنه المرأة التي ظفرت بغير قليل من الحرية فتنازلت إلى حد ما عن حيائها وأن تغزلت بمثل هذا الغزل.

الغزل الحسي في شعر شواعر العصر العباسي

كثر الغزل في هذا العصر كثرة مفرطة حتى ليمكن أن يقال إن جميع الشعراء عنوا بالنظم فيه، وهي عناية أعدّته لكي يزدهر ازدهاراً واسعاً، اذ تداوله شعراء أفذاذ، وصاغوه بعقلياتهم الخصبة الحديثة وما اوتوهُ من قدرة على التوليد في المعاني واستنباط كثير من الخواطر والاخيلة الجديدة[2]. وقد كان الناس يقبلون على الغزل لإنه كان يغذي ارواحهم بغذائهِ الانساني الخالد، وكان منه الصريح الذي ازدادت الصراحة فيه عما ألفناهُ في شعر المكيين والمدنيين في العصر الاموي[3]. وكانت مظاهر الانحلال واضحة في العصر العباسي

---

(1) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 415 وشاعرات العرب بشير يموت 315 ومعجم النساء الشاعرات 328.

(2) ينظر: العصر العباسي الأول شوقي ضيف 370.

(3) ينظر: الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور شوقي ضيف 71-72.

مما كان له الاثر السيئ في المجتمع العباسي، ومن هذه المظاهر "بيوت القيان والحانات التي كانت منتشرة في الكوفة والبصرة وبغداد وبلاد متفرقة في المنطقة الفارسية من الارض العباسية"[1]. كما أن أول ما يلفت النظر "إن شعراء المجون الذين ذكروا ينتمي أكثرهم إلى البيئة الكوفية وان هذه البيئة التي عرفت بدراساتها واتجاهها المذهبي الواضح المعالم قد هيأت إلى جانب الاتجاه الجاد في حياتهم، ظروفاً ذات نمط آخر ساعدت على ظهور أشهر شعراء العصر مجونا وتهتكاً"[2].

وقد مضى الغزل يجري في التيارين نفسيهما اللذين اندفع فيهما منذ عصر بني امية، ونقصد تياري الغزل الصريح والغزل العفيف، وكان التيار الأول اكثر حدة وعنفاً، بسبب انتشار دور النخاسة التي كانت تكثر فيها الاماء والقيان من الروميات والخراسانيات وغيرهن من الاماء؛ اذ أصبحن يصورن كثيراً من صور التحلل الخلقي، كما سلبن مكان الحرائر القديم من الشعر[3]. "ولعل مجتمعاً عربياً لم يعرف اللهو والمجون كما عرفهما المجتمع العباسي في القرنين الثاني والثالث، فقد غرق الناس في الكوفة والبصرة وبغداد إلى اذانهم في الحضارة الفارسية المادية وما يُطوى فيهما من غناء وخمر"[4].

والحق إن "شتان بين الغزل الصريح في هذا العصر عند مطيع بن اياس وابي نواس واضرابهما وبينه في العصر الاموي عند عمر بن ابي ربيعة والاحوص وامثالهما، اذ كانوا يحتفظون بغير قليل من الوقار والحشمة، اما مطيع وابو نواس وبشار ونظراؤهم العباسيون فقد خرجوا من كل حشمة ووقار خروجاً يشبه ان يكون ثورة، بل هو ثورة حقيقية، فهم يتحدثون في غزلهم عن غرائزهم النوعية من غير تعفف ولا حياء ولا كرامة"[5]. متجاوزين في فحشهم ما قرأناه منه لامرئ القيس وعمر بن ابي ربيعة وما ذاك

---

(1) الشعر والشعراء في العصر العباسي مصطفى الشكعة 187.

(2) الشعر في الحاضرة العباسية وديعة طه نجم 114.

(3) ينظر: العصر العباسي الأول 370.

(4) الفن ومذاهبه في الشعر العربي شوقي ضيف 100.

(5) العصر العباسي الأول 370-371.

الا بتأثير الظواهر الاجتماعية الاجنبية التي غزت المجتمع العربي الاسلامي انذاك بقوة حتى شاعت الخلاعة والمجون بين طبقات المجتمع المختلفة[1].

كما يمكن القول "ان من اهم ما عمل على شيوع اشعار الغزل والحب على ألسنة الناس تغني المغنين والمغنيات بها، وقد ازدهر الغناء حينئذ ازدهاراً لم يعرفه أي عصر من العصور القديمة، اذ تولعت بهِ جميع طبقات الشعب، يتقدمهم الخلفاء منذ المهدي"[2].

ولعل من اهم العوامل التي ساعدت على شيوع الغزل الحسي في هذا العصر:

أ/ انتشار دور القيان، التي كانت تعرضهن للبيع، وكانت تثقفهن وتؤدبهن وتعلمهن الغناء.

ب/ كانت الجواري اللائي نشأن في اوساط غنائية ما فيه اثرهن في شيوع الغزل الماجن.

ج/ "ظهور مذاهب شاكّة بلبلت الافكار وعلى رأسها مذاهب الزنادقة والدهريين"[3].

د/ تشجيع الخلفاء على نظم اشعار الغزل، حتى تحول قصر بعضهم إلى ما يشبه مقصفاً كبيراً للغناء والموسيقى والرقص[4].

هـ/ الغناء. فقد كان للغناء دور كبير في ذيوع هذا النوع من الغزل؛" لانه اصبح معلماً من معالم المجتمع الجديد، ومن يقرأ كتاب الاغاني يتخيل اليه انه لم يكن في العصر العباسي الا الغناء والمغنون والمغنيات"[5].

و/ مجالس الشراب: "وقد وضعت لهذه المجالس تقاليد خاصة، طابعها التظرف والتأنق وكانت قاعة الشراب ينثر على ارضها الزهور، واكاليل الزهر تزين رؤوس الشاربين ويحيي بعضهم بعضاً بالورد، وبالفاكهة عند الشراب، وكان من مستلزمات الشراب الغناء والرقص"[6].

---

(1) ينظر: اتجاهات العشر العربي في القرن الثاني للهجري محمد مصطفى هدارة 513.

(2) الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور 76.

(3) الفن ومذاهبه في الشعر العربي 100.

(4) ينظر: الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور 76.

(5) الفن ومذاهبه في الشعر العربي 61.

(6) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري 242/2.

ز/ "انتشار الكتب الشعبية التي تتضمن قصصاً غرامية كحكايات الحب عند الشعراء المشهورين واهل الدهاء من النساء العاشقات، وقصص الحب بين الآدميين والجن، وقد كان اهل الطبقة الراقية يؤثرون القصص التي يغلب عليها الوله واللذة بسفح الدموع"[1].

ح/ وكان للاعياد النصرانية والاديرة اثر كبير وبارز في شيوع هذا النوع من الغزل[2].

ط/ الحرية التي عاش في كنفها الشعراء؛ فقد استغل عدد من شعراء الغزل العباسيين الحرية التي عاشوا فيها فانفلتوا من القيم والاخلاق العربيةِ الاسلامية مما جعل غزلهم يتسم بظهور الايحاءات الجنسية فيه، بل التصريح بها أحياناً. و(بشار بن برد) هو خير شاعر يمثل هذا الغزل المادي المكشوف[3].

ومن يراجع كتاب الاغاني يجد فيه تصويراً مفصلاً لحياة القيان وغنائهن واخبارهن مع الشعراء الذين كانوا يختلفون إلى دور النخاسة، وما كان بين هؤلاء الشعراء والجواري من علاقات حب وتظرف ومجون، وقد صورت هذه العلاقات تصويراً طريفاً في اشعارهن، كما كنَّ يتغنين بها، حتى ذاعت في كل مكان.

وكان كثير من الشواعر مثقفات يحسن صياغة الشعر ونظمه، وكان الشعراء يراسلوهن ويطارحوهنَّ الشعر ولاسيما الغزل منه[4]. فقد "كان الاماء اذن مظهر المرأة في بغداد، ولكنه مظهرٌ سيئٌ جداً من جهة، وحسنٌ من جهة اخرى، كان مظهراً سيئاً، لانهن كن مبتذلات خليعات يتهالكن على الخلاعة، ويسرفن في المجون، ويتخذن من تهالكهن في الخلاعة، وإسرافهن في المجون سلاحاً قوياً، يتملقنَ بهِ لذة الرجال وشهواتهم، ويحاربن الحرائر المحصنات حرباً غير متكافئة، ولكن مظهراً حسناً كن اديبات عالمات يتصرفن في

(1) الفهرست ابن نديم 308.

(2) ينظر: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر سعد دعيبس 32.

(3) ينظر: المصدر نفسه 33.

(4) ينظر: العصر العباسي الأول 374.

فنون الادب والعلم على اختلافها"[1]. وكان لهؤلاء الجواري الشواعر اثر كبير في اشـاعة الظرف والرقة في الشعر عامة وفي التغزل خاصة، وكان الشواعر يتذوقن الشعر ويعجبن باللمحة الدالة والخاطرة الدقيقة. وكن يستخدمن معرفتهن بالشعر في اجتـذاب الرجـال بوسائل مختلفة؛ اذ كن يكتبن أبياتاً شعرية على عصائبهن ومشادّ الطُّرر والذوائب والمناديل والوسائد والأسرة........." [2].

لقد اصبح الغزل في جملته تعبيراً عن لذة عابرة وشهوة طارئة لا تصل إلى طوايا النفس ولا تثبت على حال .... وهكذا كانت الحضارة جناية من بعض الوجوه على الغزل[3]. من ذلك ان احدى القيان اجابت ابا نواس عندما كتب اليها ثلاثة ابيات من الشعر يقص عليها رؤيا خطرت له في منامه وهي انه بات معها في فراش واحد ملتحمين متعانقين، فقالت: [4]

خيراً رأيـت وكـل مـا عانيتـه	سـتناله مـني بـرغمِ الحاسـدِ
صلْ من هويت ودع مقالةَ حاسـد	ليس الحسود على الهوى بمسـاعدِ
يا منْ يلوم على الهوى اهل الهـوى	هل يستطيع صلاح قلبٍ فاسـدِ
لم يخلـق الـرَحمن احسـن منظـراً	من عاشقين على فـراش واحـدِ
متعـانقين عليهمـا حلْـلُ الهـوى	متوسـدين بمعصـم وبسـاعدِ
إني لارجـو ان تصـير مضـاجعي	وتبيت مني فـوق ثـدي ناهـدِ
وتكـون بـين خلاخـلٍ ودمـالج	في ثـنى اربـاط وبـين مجاسـدِ
فنبيـت اسـعد عاشـقين تعاطيـا	حلو الحديث بلا مخافـةِ راصـدِ

(1) حديث الأربعاء 104.

(2) الموشى ابي حبيب الطيب الوشاء 172.

(3) ينظر: الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري احمد عبد الستار الجواري 207.

(4) ديوان أبي نواس (فاجنر) 91/1 نقلاً عن اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري 122.

فالنص يحكي ما يمكن ان يجري بين عاشقين يبيتان في فراش واحد، و لم يخل النص من ألفاظ حسية صريحة لكنها لا تصل في صراحتها وما تقصه من مجون إلى ما جاء في شعر الشعراء الحسي الفاضح.

اما فضل الشاعرة جارية المتوكل، فبعد ان واعدها المتوكل ان يبيت عندها، وسكر سكرا شديدا منعه من موافاتها، وجد حين اصبح الصباح رقعة في كمه، وقد كتبت له[1]:

قـــد بـــدا شـــبهك يـــا مـــو	لايَ يّحــــــدو بـــــالظلامِ
قُـــمْ بنـــا نقَـــضِ لُبانـــا	تِ التشـــــامٍ والتـــــزامِ
قبــــل ان تفضـــحنا عـــو	دةُ أرواحِ النّيـــــــــامِ

فعبرت كما يدور في خلجات نفسها بألفاظ سهلة وابيات قليلة.

وثمة شاعرة اخرى هي ريّا[*] جارية اسحاق الموصلي، التي كانت تحب ابراهيم الموصلي فلما حج ابراهيم الموصلي، قالت فيه هذه الابيات:[2]

يـــــا لذيـــــذَ المعانقـــــةْ	يـــــا كريـــــةَ المفارقـــــةْ
جـــزتَ يـــا منتـــهى المـــنى	بي حــــــــدَّ الموافقــــــــةْ
وانـــــا دونَ مـــــن تـــــرى	لـــــــك والله عاشـــــــقةْ

وهذهِ علية بنت المهدي تثور فتكشف لنا عن رغبتها في ان تجتاز الحواجز وتسمح لنفسها ان تجمح في ملذاتها؛ فهي بشر له عواطفه، اذ قالت:[3]

تعـــــالوا ثم نَصْــــطَبِحُ	ونلـــــــهو ثم نقتـــــرح
ونجمـــــــحُ في لـــــــذاذتنا	فـــانَّ القـــومَ قـــد جمحـــوا

---

(1) الإماء الشواعر 66.

(*) ترجمتها في: المصدر نفسه 171.

(2) المصدر نفسه 171.

(3) اشعار أولاد الخلفاء 76.

وتتضح في هذين البيتين الدعوة إلى المجون؛ فهي ترى ان المجتمع الذي حولها قد جمح إلى ابعد الحدود في الملذات والمجون واللهو، فصار من حقها ان تجمح هي أيضاً.

كما كانت هنالك مطارحة شعرية[1] بين مثل جارية ابراهيم بن المدبر وبينه. قال ابراهيم بن المدبر: اشتريت جارية، شاعرة، يقال لها (مثل) وقد تعالت سنّي وكبرت فلما كان الليل خلوت بها فلم تنهضني شهوتي فخجلت.

فقلت: [2]

قد يدركُ المتأني بعض حاجتـــهِ وقد يكونُ مع المستعجـــلِ الزَّللُ

فقالت:

وربّما فاتَ بعض القوم امـــرهم مع التأنّي وكان الحزمُ لو عجلـــوا

فقال: خجلت يعلم الله منها.

وثمة مطارحة شعرية اخرى لعلها من أكثر المطارحات مجوناً بين شاعر وشاعرة وقال الخاركي الشاعر: مرت بي عارم جارية زلبهدة، يوماً وانا مخمور، فقلت لها يا عارم قالت: مالك قلت: [3]

---

(1) المطارحة الشعرية: هي اشعار تلقى بين الرجل والمرأة في مجالس اللهو والادب، وتكون في الغالب مجـــالا لاظهـــار البراعة في النظم والسرعة في البديهة والتلاعب في المعاني والالفاظ، والسبب في ذلك لأن الشاعرة تحاول ان تـــرد على الشاعر في نفس الموضوع مع مراعاة الوزن والقافية وان هذهِ الابيات او البيت الذي تقوله الشاعرة لم تقلها من ذاتها بل ان البيت او الابيات التي تلقى عليها تجعلها تقول الشعر. كما ان هذهِ المطارحات تعكس نفسية المرأة هذا من جهة، كما الها تتسم بالرقة العاطفية وتصور محن المرأة واحاسيسها. ومن المفيد ان المرأة كانت في كثير من الاحيان تعمد على تقليد ومحاكاة الرجل في غزله واغلب ما وصل الينا من غزل الجواري خاصة هو مطارحـــات شعرية. (ينظر: المرأة في العصر العباسي 324) وللاطلاع على مزيد من المطارحات الشعرية الغزلية بين الشواعر والشعراء فضلا عما سيرد في هذا المبحث. (ينظر: الاماء الشـــواعر 29 30 64-65 67 72-73 77 98 119-120 167-168 183 221-222 والمستظرف السيوطي 19-20 67-68، الجواري والشعر في العصر الأول 167).

(2) الإماء الشواعر 179.

(3) الإماء الشواعر 105-160.

هل لكِ في ..... و ..... مثلـــــي ..... قدامي ويلقى ..... [1].

ادق عرقيه كـــ ..... .

فضحكت ثم قالت:

هل لكَ في اضيق من ..... مستحصف داخله كهمكـــــــا

تموت ان ابصرته بمكما!

فاخجلتني يعلم الله، وانصرفت.

أما عنان جارية الناطفي فتعمدت إلى حذف عدد من الالفاظ من ابيات لسلم الخاسر وتأتي بألفاظ ماجنة بدلاً منها، وابيات سلم الخاسر هي: [2]

خليلـــيّ مـــا للعاشـــقينَ قلـــوبُ ولا لعيـــونِ النـــاظرين ذنـــوبُ

فيا معشر العُشاقِ مـــا ابغـــضَ لهـــوى اذا كان لا يلقـــى المُحـــبُّ حبيـــبُا!

فقالت هي:

خليلـــي مـــا للعاشـــقين ..... ولا لحبيـــبٍ لا ينـــالُ ســـرورُ

فيا معشر العشاق ما ابغض الهـــوى اذا كان في ..... المحـــبِّ فتـــورُ

لقد أتت الشاعرة بألفاظ حولت فيها البيتين من الغزل العذري إلى غزل حسي ماجن، وهذا ان دل على شيء فانما يدل على براعة الشاعرة في نظم الشعر وصياغته أولاً وعلى قدرتها على التحلل من قيم الدين والمجتمع ثانياً.

وهذه مطارحة شعرية ماجنة أخرى بين الشاعر ابي دلف وفضل الشاعرة جارية المتوكل، فقد قال ابو دلف لها: [3]

قالوا عشقتَ صـــغيرةً فـــأجبتُهُم اشهى المطـــيِّ إليَّ مـــا لم يُركَـــبِ

كم بـــينَ حبّـــةِ لؤلـــؤٍ مثقوبـــةٍ نظمت وحبّـــةِ لؤلـــؤٍ لم تُثقَـــبِ

---

(1) سوف نعمد إلى وضع نقاط محل الكلمات التي نرى فيها خدشاً للحياء وصراحة لا تليق برسالة أكاديمية.

(2) الإماء الشواعر 45.

(3) الإماء الشواعر 61.

فقالت فضل مجيبة له

إن المطيـــةَ لا يلـــذُّ ركوبهـــا   حـــتى تـــذلّلَ بالزّمـــامِ وتُرْكبـــا
والـــدُّر لـــيس بنـــافعٍ أربابَـــهُ   حـــتى يؤلّـــفَ بالنظـــامِ ويُثقبـــا

ان الشاعرة استطاعت ان ترد على أبي دلف بالفاظ بسيطة لها دلالتها الجنسية الصريحة التي استعملها الشاعر، وفي ذلك دليل على ان الشاعرة "سريعة الهاجس مطبوعة في الشعر"[1]. وثمة مطارحات ماجنة اخرى حفلت بها كتب الادب[2].

واما سلمى بنت القراطيسي[*] التي كانت مشهورة بالخيال فقالت ابياتا تذكر فيها محاسن جسدها وهي: [3]

عُيونَ مهـــا الصّـــريمِ فِـــداءُ عَـــيْني   واجيـــادُ الظّبـــاءِ فِـــداءُ جيـــدي
أزيَّـــــنُ بـــــالعُقُودِ وإن نحـــــري   لأزْيـــنُ للعُقُـــودِ مـــن العقُـــودِ
ولا أشـــكو مـــن الاوصـــاب ثِقـــلاً   وتشـــكو قـــامتي ثِقـــلَ النُّهـــودِ

وثمة جارية اخرى كتبت على صدرها: [4]

مـــن يكـــن صَـــبّاً وقيّـــاً   فزمـــــامي في يديـــــه
خـــذ مليكـــي بعنـــاني   لا أنازِعْـــــكَ عليـــــه

ان ما اوردناه وما احلنا عليه هو ما استطعنا العثور عليه من غزل حسي لشواعر العصر العباسي، ولابد من الاشارة إلى ان هذا النمط من غزل الشواعر اقل بكثير من

---

(1) المستظرف السيوطي 51.

(2) ينظر: الاماء الشواعر 41، والموشى 262، والمستظرف السيوطي 69.

(*) ترجمتها في: نزهة الجلساء 58-59، شاعرات العرب عبد البديع صقر 168، شاعرات العرب بشير يموت 345، ومعجم النساء الشاعرات 130-131.

(3) ينظر: نزهة الجلساء 58-59، شاعرات العرب عبد البديع صقر 168، شاعرات العرب بشير يموت 345، ومعجم النساء الشاعرات 130-131.

(4) الموشى 258.

غزلهن العفيف، واقل بكثير من غزل الرجال الحسي، ولعل هذا يعود إلى حياء المرأة وعفتها، فضلاً عن ان كثيراً من الرواة لم يوردوا اشعارهن الحسية الصريحة كاملة لتحرجهم من رواية الاشعار الماجنة؛ اذ كانت اغلب تلك الاشعار تخدش الحياء، وربما كان لسقوط الخلافة العباسية (656 هـ) على يد المغول من أسباب قلة ما وصل إلينا من شعر الشواعر الحسي – فضلاً عن غيره من شعرهن وشعر غيرهن – وذلك بسبب ما أصاب بغداد وغيرها من الحواضر من دمار وخراب على يد المغول، من ذلك ان ابن المعتز في طبقاتهِ الذي ترجم فيه لعدد من الشواعر يذكر أن لعدد من الشواعر مثل عريب وفضل وعنان مجموعات شعرية أو دواوين ولكن أحداً لم يعثر عليها.

المبحث الثالث

الغزل الصوفي (حب الذات الإلهية)

ليس من شك في أن "الشاعر متصوف بطبعه والمتصوف شاعر بطبعه، فكل منهما ينظر إلى عالم الحس والمادة بعين النقص ويعاني من وطأة الإحساس بثقل العالم المادي على النفس أو الروح في انطلاقتها نحو عالمٍ خيالي تأملي. إن كليهما يسعيان إلى عالم أكثر كمالاً من عالم الواقع"[1]. والتصوف سلوك إنساني ارتبط بدوافع معينة أدت إلى نهوضه، وهي دوافع لها صيغتها الخاصة المرتبطة بالفرد ثم بالمجتمع، ولا شك في أن الإحساس الفردي شديد الارتباط بالظروف الاجتماعية، وقد هيأ العصر الذي ندرسه الظروف الخاصة لتنامي هذا الاتجاه ووجوده وهو أمر لا خلاف عليه بين دارسي العصور العباسية[2]. فالصوفيون ميزوا بين نوعين من الحب: حب الله للإنسان وحب الإنسان لله.

والمحبة بالمعنى الأول، كما ذكر القشيري: إرادة الحق أن يخصَّ العبد بالقربة والاحوال العلية. أما محبة العبد لله فحال يجدها من قلْبه تلطف، وقد تحمل الإنسان المحب على تعظيم الحق، وإثارة رضاه والاستئناس بدوام ذكره بقلبه[3].

إذن فالحب الإلهي هو "عمود من أعمدة التصوف الإسلامي، وعماد الرؤية الصوفية لأنه حبٌّ متره عن الدنايا، يبعث في النفس نفحات الأمل العبقة، ويسمو بها لتسبح في أجواء الذات الإلهية لا تبتغي سواها حبيباً، بل تسعى في شوقٍ إليها، أملاً في أن تكحل عينيها بأنوارها القدسية"[4]. وربما كان تقبل المتصوفة لفكرة حبٌّ الذات الإلهية

(1) الرمز في شعر محيي الدين بن عربي بشار نديم احمد 6.

(2) ينظر: تاريخ الأدب العربي عمرو فروخ 430/3.

(3) ينظر: الرسالة القشيرية 144.

(4) الحب الإلهي في الشعر الصوفي في العهد العثماني عمر الدقاق وميادة التنوخي 9.

وليد إحساسهم بان الضعف هو أول درجات الإقبال على المعاني الروحية، لأنه كان العذريون في الأغلب ضعفاء[1].

لقد حفلت كتب المتصوفة بالعديد من التعريفات التي تبين ماهية حب الذات الإلهية وطبيعته، فأفرد القشيري في رسالته باباً للمحبة عرض فيه أقوالاً مختلفة للصوفيين في تعريف المحبة، وعرفها بقوله "المحبة حال شريفة عهد الحق سبحانه بها للعبد، واخبر عن محبته للعبد فالحق سبحانه وتعالى يوصف بأنه يحب العبد، والعبد يوصف بأنه يحب الحق سبحانه"[2]. وروي عن الشلبي قوله "سميت المحبة محبةً لأنها تمحو عن القلب ما سوى المحبوب"[3].

فالمحبة هي اقرب الأنساب إلى الله تعالى لأنها هي الطريق إلى معرفته، فلا تكون طاهرة الأدناس إلا إذا خلت السوء. والحب الإلهي – إذن – هو أسمى ألوان الحب، لتتزهه عن الأعراض الدنيوية ومتعلقاتها وعليه "تدور رياضات الصوفية المسلمين ومجاهداتهم وتصدر عنه أو ترد إليه أحوالهم ومقاماتهم فليس ثمة حال أو مقام إلا هو من الحب الإلهي بمثابة مقدمة من مقدماته أو ثمرة من ثمراتِهِ"[4]. وهكذا فان هناك فرقاً بين المحبين الحسيين والمحبين الروحيين؛ إذ المحبون الحسيون يوجهون حبهم إلى الخلق والمحبون الروحيون يوجهون حبهم إلى الخالق، فالمحب الحقيقي هو الذي يسبح في بحر الذات العلية، ويرتفع عن عالم الحس ويروض نفسه عن المجاهدات ويكلفها مشاق العبادات، ويتجاوز في حبه مظاهر الجمال الفانية كلها إلى الجمال الإلهي الأزلي المطلق الذي يجد فيه عزاء قلبه، وشفاء وجده، ويلمس فيه متعاً روحية دونها متع الحياة وسعادة لا تماثلها سعادة"[5].

---

(1) ينظر: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق زكي مبارك 189/2.

(2) ينظر: الرسالة القشيرية 144.

(3) المصدر نفسه 145.

(4) الحب الإلهي محمد مصطفى حلمي 37.

(5) الحب الإلهي في الشعر الصوفي في العهد العثماني 17.

والمحبة الإلهية كما وردت في القرآن والحديث، تعني الخضوع والعبودية لله والطاعة له، والعمل بما أمر والابتعاد عما نهى عنه، والصوفية يستندون في إثبات الحب الإلهي للقرآن الكريم إلى قوله تعالى : (**فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ**)[1]. وقوله تعالى: (**قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ**)[2]. ومن السنة النبوية قوله: (صلى الله عليه وسلم): يوم خيبر (لأعطين الراية لرجل يحب الله ورسوله ويحبه الله ورسوله)[3]. وعن أبي الدرداء (رضي الله عنه) انه (صلى الله عليه وسلم) قال: (اللهم أسالك حبك وحب من يحبك والعمل الذي يبلغني حبك، اللهم اجعل حبك احب إلي من نفسي وأهلي ومن الماء البارد)[4].

إن فلسفة الحب الإلهي في التصوف الإسلامي إسلامية محضة، فهي من خالص تفكيرهم واجتهادهم في دينهم، ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن ترجع جذور هذهِ الفلسفة إلى أصول مسيحية أو هندية أو يونانية كما يسعى إلى ذلك عدد من المستشرقين[5]. وهكذا فان التصوف الإسلامي نشأ من التأمل المتواصل للقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة فضلاً عن عوامل اجتماعية وفردية من أزمات سياسية أو أزمات نفسية، كما تأثر بعدد من المصطلحات المستمدة من التراث الفلسفي[6].

وارتبط ظهور التصوف عند المشارقة وحتى المغاربة بمصاحبة كل نزعة شريفة من النزعات الوجدانية؛ فلا يخفى أن الصوفية قد تأثروا بالحب العذري، وبرموزهِ المعنوية في الألم والصد والحرمان والتلذذ والتغزل بالمرأة وإخلاص الشاعر لها. وهذهِ كلها كانت

---

(1) المائدة 54.

(2) آل عمران 31.

(3) ينظر: موسوعة اطراف الحديث النبوي الشريف أبو هاجر سعيد بسيوني 547/6.

(4) ينظر: المصدر نفسه 208/2.

(5) ينظر: شهيدة العشق الإلهي عبد الرحمن بدوي 10.

(6) ينظر: تاريخ التصوف الإسلامي عبد الرحمن بدوي 48-49.

بداية الإقبال على المعاني الروحية وظهور المتصوفة[1]. كما أن ظهور التصوف في جو العراق ينبئ عن مظهر اجتماعي وسياسي ونفسي، فقد شكلت المدائح النبوية ركناً مهماً من عناصر ظهور التصوف[2]. "فالحب الإلهي كما صوره الصوفيون عناء وشقاء، أوله سقم وآخره موت وفناء، إلا أن السقم فيه ليس سقماً بالمعنى المألوف، إنما هو بلسم شافٍ من سم الاغيار، يسمو بالنفس الإنسانية إلى أقصى درجات السمو، ويحررها من شوائبها المادية، وهواجسها الشهوانية، فتغدو روحاً لطيفة تسبح في الأجواء السماوية، وتصل إلى طريق المعرفة الربانية، فتشعر وكأنها تفوق الكواكب علواً وسناء"[3].

والتجربة الشعرية تختلف في درجة سموها ما بين الشاعر والصوفي؛ فالصوفي يسعى إلى الوصول إلى مرحلة الاندماج والشوق وفيهما تضيع تناقضاته الذاتية كلها، وعندها يغدو رائقاً صافياً، ولكن الشاعر في اغلب الأحيان لا يصل إلى هذهِ الدرجة من السمو[4].
السمو[4]. "والحب الإلهي في الحقيقة لم يصبح موضوعاً رئيسياً للشعر إلا من عصر رابعة العدوية فقد تغنى الصوفية بعدها به، واعتبروهُ مقاماً من مقامات السلوك أو حال من أحواله"[5].

ومن المظاهر التي يرتبط فيها الفن بالتصوف: السماع، فقد انشد الصوفية قصائد الحب الإلهي بغية الوصول إلى حالات من النشوة والطرب الروحي.

---

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي بالشرق بيومي السباعي 266/3.

(2) ينظر:التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى أخر القرن الثالث الهجري عبد الكريم حسان 136.

(3) الحب الإلهي في الشعر الصوفي في العهد العثماني 23.

(4) ينظر: الرمز في شعر محيي الدين بن عربي 7.

(5) مدخل إلى التصوف الإسلامي أبو الوفا الغنيمي التفتازاني 259.

التصوف نوعان: إحدهما ديني والآخر فلسفي: فالتصوف الديني ظاهرة مشتركة بين الأديان جميعاً سواء في تلك الأديان السماوية أو الأديان الشرقية القديمة، أما التصوف الفلسفي القديم، قد عرف في الشرق، وفي التراث الفلسفي اليوناني، وفي أوربا في عصريها الوسيط والحديث، ولم يخل العصر عن فلاسفة أوربيين ذوي نزعة صوفية مثل برادلي في انجلترا وبرجستون في فرنسا (مدخل إلى التصوف الإسلامي) 259.

إن السماع والموسيقى يشكلان للشاعر الصوفي مصدر الهام أساسه الشكل التجريدي للموسيقى الذي يقدم مجالات روحية أمام انطلاقة خيالهما، والخيال جزء حيوي من أي عمل أدبي "وهو عند الصوفية وسيلة من وسائل يسعى بها للوصول إلى المعرفة"[1]. إن الخيال بمفاتيحه السحرية قادرٌ على فض مغاليق النفس والوجود، وقابل لإعادة تشكيل الأشياء في توليفة جديدة لا نعثر لها على مثيل في الواقع وهو يمنح المزيد من القوة الإبداعية للفنان لأنه قادر على الخلق والإبداع[2].

وكان من الطبيعي أن تسهم المرأة في حركة التصوف كما برزت في الأغراض الشعرية الأخرى، لأن الأبواب فتحت لها هنا على مصارعها، و لم يجد أهلها والمجتمع ذرائع يتذرعون بها للحد من نشاطها في هذا النمط من الشعر– كما أن هذا الانقطاع إلى التصوف كان اكبر متنفس لهموم المرأة التي كانت في اغلب الأحيان تكتم مشاعرها خوفا من ضغوط مختلفة سواء كانت من الأهل أم المجتمع[3].

إن "ظهور شخصية مثل رابعة العدوية التي أسهمت بلا ريب في تقديم الزهد نحو التصوف لم يكن من قبيل الصدفة، فهي التي وضعت الحركة على أعتاب الحب الإلهي الذي أصبح بعد ذلك الطابع الملازم للقرون التالية"[4]. ولرابعة العدوية مجموعة من المقطوعات الشعرية، تمثل الجانب العاطفي من شعر التصوف وهو حب الذات الإلهية، ومن أشهر هذهِ المقطوعات قولها: [5].

---

(1) الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي محمود قاسم 16.

(2) ينظر: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية أمين يوسف عودة 143.

(3) ينظر: المرأة في أدب العصر العباسي 326.

(4) المصدر نفسه 327.

(5) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 126، وشاعرات العرب بشير يموت 228، ومعجم النساء الشاعرات الشاعرات 92، وشهيدة العشق الإلهي 66.

أحبُّك حُبَّين: حُبُّ الهوى وحُبّاً لأنّكَ أهلٌ لذاكا
فأما الذي هو حُبُّ الهوى فشغلني بذكراكَ عمَن سواكا
وأما الذي أنتَ أهلٌ له فكشفكَ لي الحجبَ حتى أراكا
فلا الحمدُ في ذا، ولا ذاك لي ولكن لك الحمدُ في ذا وذاكا

فهي تفرق بين حبين الأول حب الهوى الذي تعني بهِ الحب الصادر عن طريق النعم والإحسان، أي الحب الناشئ عن المنح والهِبات والافضاح. وأما الحب الذي هو أهل له فهو "حب التعظيم والإجلال لوجه العظيم ذي الجلال، أي انه الحب الذي لم يكن باعثه نعمه، ولا مدخل فيه للمتعة الحسية، بل باعثه المحبوب لذاته وبذاته" [1].

وقالت في موضع آخر تصف معنى الخُلّة، وأنها تبيح لجليسها ومحدثها الجسم، وروحها متصلة بالذات الإلهية: [2]

إني جعلتك في الفؤادِ محدثي وأبحتُ جسمي من أراد جلوسي
فالجسم منّي للجليس مؤانس وحبيب قلبي في الفؤادِ أنيسي

"وفي هذا الاتصال الصوفي بالذات الإلهية تصير الأحوال الصوفية التي اعترت السالك مقامات، وعندما يبدأ الشاعر الصوفي الحديث عن جمال المحبوب الذي فاض على كل الوجود حتى تراءى في كل منظر في هذا الكون ليس إلا حسناً معاراً من الجمال الإلهي المطلق"[3].

وفي موضع آخر تشير إلى أن حبيبها في قلبها لا يغيب منها حتى لو غاب عن بصرها: [4]

---

(1) شهيدة العشق الإلهي 69.

(2) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 125، وشاعرات العرب بشير يموت 217، ومعجم النساء الشاعرات 91، وشهيدة العشق الإلهي 65.

(3) الرمز في شعر محيي الدين بن عربي 39.

(4) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 125 وشاعرات العرب بشير يموت 227 ومعجم النساء الشاعرات 91.

حبيبٌ ليسَ يعدلهُ حبيبُ ... وما لسواهُ في قلبي نصيبُ

حبيبٌ غابَ عن بصري وشخصي ... ولكن عن فؤادي ما يغيبُ

"إن الصوفي عندما يبلغ حال الفناء في حب الذات العلية يشعر انه أضحى ومحبوبه ذاتاً واحدة ويتراءى له انه في حال اتحاد معها، وهذهِ الحال تدفعه للقول: (أنا الحق)، والصوفي لا يقصد بكلمته هذهِ اتحاداً حقيقياً، بل اتحاداً روحياً يصل إليه العارف"[1].

ولها أبيات في التجرد تُظهر أن حب الله لها هو بغيتها وجلاء عينها، انه ممكن لديها في سويداء القلب، وان رضا الله عنها هو سعادتها: [2]

يا سروري ومنيْتي وعمادي ... وانيسي وعُدّتي ومرادي

أنتَ رُوحُ الفؤادِ أنتَ رجائي ... أنتَ لي مؤنسُ وشوقكَ زادي

أنتَ لولاكَ، يا حياتي وأُنْسِي ... ما تَشَتَّتُ في فسيحِ البلادِ

كم بدتْ منه وكم لكَ عندي ... من عطاءٍ ونعمةٍ وأَيَادِ

حُبّكَ الآن بغيتي ونعيمي ... وجَلاءُ لعينِ قلبي الصّادي

ليس لي عنك – ما حُييتُ – براحٌ ... أنتَ مني مُكمنٌ في الفؤادِ

إن تكن راضياً عَليّ فإنني ... يا منى القلب! قد بدا إسعادي

ففي هذهِ الأبيات "يتكامل المرئي واللامرئي، أي في مصطلح الصوفية (الظاهر والباطن) وظاهر القصيدة ليس شكلها الخارجي فحسب بل هو ما يتجلى بهِ هذا الشيء أي صورته والقضية التي لا بد من فهمها هي كيفية إدراك هذا الباطن، إن هذا لا يدرك بحاسة أو تأمل ونظر عقلي فحسب، بل يدرك بالقلب أي بالإدراك الذوقي إن إدركنا لحقيقة التجربة الصوفية يكون في رؤيتنا لما وراء النص الصوفي"[3]. وعلى الرغم من قرب هذهِ الأبيات من الحقيقة فان المصطلح الصوفي لا يزال رمزياً نتج عن الاستغراق في سر المحبة (حب الذات الإلهية).

---

(1) الرمز في شعر محيي الدين بن عربي 30.

(2) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 124 وشهيدة العشق الإلهي 167.

(3) الرمز في شعر محيي الدين بن عربي 25.

"ولم تكن رابعة تستهدف في طاعتها الله غاية من الغايات؛ فلم تكن تطمع في الجنة أو تخاف من عذاب النار، وإنما كانت تطيع الله حباً له وهذهِ المرتبة الروحية تعتبر من أسمى مراتب التصوف عند من جاء بعدها وقد عبرت عنها رابعة بقولها":[1]

تَعصي الإلــه وأنــتَ تُظهــرُ حُبّــهُ	هــذا لَعَمــري في القيــاسِ بــديعُ
لو كــان حُبُّــكَ صــادقً لاطعتــهُ	إن المحــبَّ لِمــن يحــبُّ يطيــعُ

وخطبها الحسن البصري فرفضتهُ، وكان السبب في رفضها هو هجر الخلق جميعاً ترتجي من خلال هذا الهجر الوصول إلى الذات الإلهية وهو أقصى مُنيتها[2]. وقالت في هذا الموقف: [3]

راحــتي، يــا إخــوتي، في خلــوتي	وحبــيبي دائمــاً في حَضْــرتي
لم أجــد لي عــن هــواهُ عِوضــاً	وهــواه في البرايــا محــنتي
حيثمــا كنــتُ أُشــاهِد حُسْــنهُ	فهــو محــرابي إليــه قــبلتي
أن أمــت وجــداً ومــا ثمَّ رِضــى	واعَنَــائي في الــورى وا شِــقوتِي
يا طبيــبَ القلــبِ يــا كــلَّ المُــنى	جُد بوصلٍ منــكَ يشــفيَ مُهجَتَــي
يــا سُــرُوري يــا حيــاتي دائمــاً	نَشْــأتِي منــك وأيضــاً نَشْــوَتِي
قد هجــرتُ الخلــقَ جمعــاً أرتجــي	منك وصــلاً فهــو أقصــى منــيتي

لقد تحول الحب الذي اظهرته الشاعرة بمظهر بشري الى مظهر الهي يتصف بالمثالية والقداسة، كما إن الطابع الوجداني الحسي في قصائد الغزل الإلهي أضفى على مجمل التجربة الصوفية بعداً جديداً يمتزج بالبعد العقلي الفلسفي العرفاني[4].

(1) مدخل إلى التصوف الإسلامي 102.

(2) ينظر: شهيدة العشق الإلهي 166-167.

(3) ينظر: شاعرات العرب عبد البديع صقر 125، وشاعرات العرب بشير يموت 228، ومعجم النساء الشاعرات 91، وشهيدة العشق الإلهي 167.

(4) ينظر: الرمز في شعر محيي الدين بن عربي 23.

لم تكن رابعة العدوية الوحيدة في هذا النمط من الحب، بل كانت هي الرائدة فيه، وأكثر شاعرة وصلت إلينا نصوص من شعرها فيه. وهنالك عدد من الشاعرات برزن في هذا المجال ولهن أشعار جميلة تعبر عن الرقة والسمو في المشاعر تجاه الذات الإلهية.

ومن هؤلاء الشواعر (ريحانة)(*) ومما قالته: (1)

حَسْبُ المُحبِّ مـن الحبيـب بعلمـهِ — أن المُحَـب ببابـهِ مطـرُوحُ
القلبُ فيـه إن تـنفَّسَ في الـدُّجى — بسـهام لوعـاتِ الهـوى مَجْـرُوحُ

وهنا نجد غلبة العنصر العاطفي عند هذهِ الشاعرة على العنصر العقلي، كما امتاز بيتاها برقة العبارة وسهولتها ووضوح التراكيب منهما.

وثمة ميمونة(*) وهي من شواعر العشق الإلهي. صامت حتى اسودت، فعوتبت في ذلك، فرفعت طرفها إلى السماء وقالت: قد لامني خلقك في خدمتك؛ فو عزتك وجلالك: لاخدمنك حتى لا يبقى لي عصب ولا قصب. ثم أنشأت تقول: (2)

يا ذا الذي وعد الرضا لحبيبـه — أنت الذي ما إن سواك أريـد.

ومن شواعر الغزل الصوفي ميمونة الزاهدة(**) "قال ذو النون: بينما أنا أسير على ساحل البحر إذ بصرت جارية عليها أطمار شعر، وإذا هي ناحلة ذابلة. فدنوت منها لأسمع ما تقول فرأيتها متصلة الأحزان بالأشجان، وعصفت الرياح واضطربت الأمواج وظهرت الحيتان، فصرخت ثم سقطت على الأرض، فلما أفاقت — نحت ثم قالت: سيدي! بك تقرب المتقربون في الخلوات، ولعظمتك سبحت الحيتان في البحار الزاخرات، ولجلال قدسك تصافقت الأمواج المتلاطمات، أنت الذي سجد لك سواد الليل وضوء النهار،

(*) خبرها في: عقلاء المجانين محمد حبيب النيسابوري 147.
(1) المصدر نفسه 147، وشهيدة العشق الإلهي 115.
(*) خبرها في: عقلاء المجانين 149.
(2) ينظر: عقلاء المجانين 149، وشهيدة العشق الإلهي 117.
(**) خبرها في: عقلاء المجانين 151.

والفلك الدوار، والبحر الزخار، والقمر النوار، والنجم الزهار، وكل شيء عندك بمقدار، لأنك الله العلي القهار:

يـــا مـــؤنس الأبـــرار في خَلَـــواهم	يا خـــير مـــن حطّـــت بـــهِ النُّـــزالُ
مـــن ذاق حبـــك لا يـــزال مُتيمـــاً	فَـــرَح الفـــؤاد – يعـــود – بَلبـــال

ومن ثمة يتضح أن هذا الشعر يمثل الحياة الروحية التي سادت في العصر العباسي إلى جانب مظاهر الحياة الأخرى، وقد كان طابعها الخاص يميزها عن الحياة العامية فضلاً عن عدم مشاركة أصحابها في الشؤون العامة إلا في نطاق ما تفرضه خصوصية هذهِ العلاقة بالله عز وجل، وبناءً على ذلك فقد حفل هذا الجانب من الغزل بقيم يرضى عنها الدين كالوعظ والإرشاد والحكمة والأخلاق مع استخدام ما يوافق العصر من أفكار العصر الدينية وتوظيفها... وذلك كله بعبارة قريبة ولكن رصينة وتركيب واضح ولكن متماسك تجلله حال من رقة العاطفة وسمو المشاعر.

الفصل الثاني

الخصائص الفنية لغزل الشواعر في العصر العباسي

- المبحث الأول : اللغة
- المبحث الثاني : الصورة
- المبحث الثالث : الإيقاع

المبحث الأول

اللــغة

اللغة هي المادة الأساس في بناء أي عمل أدبي، شعراً كان أم نثراً "ولا شك في أن مهارة أي فنان تتجلى في حسن استعماله الألفاظ الدقيقة في بناء وحدته الفنية[1]"، ان اللغة ترتبط بعقل الانسان وفكره وحياته ورغباته كما الها ليست اداة عادية للنقل والتواصل والتعبير، لأن الشاعر يعبر من خلال اللغة عن واقعه الوجداني والنفسي والفكري والاجتماعي، لأن اللغة "تختزن سياقاً تاريخياً واجتماعياً أكثر من أي اداة فنية اخرى، فهي الأداة الوحيدة التي تلتحم بصورة مباشرة متينة بالتطور التاريخي لتكوين الانسان عضوياً وذهنياً، كما الها الأداة الوحيدة التي يواكب نضجها تكوين المجتمعات البشرية ويحدد شروط بقائها[2]"، والشاعر أفضل مرآة عاكسة لكل ما في الكون، فهو لا يتحدث عن نفسه ولا يحيا لها ولا ينقل احساسه نحوها فحسب، وإنما هو ينقل مع معاناته معاناة الآخرين ويصور بقلمه كل ما يمكن أن يخطر في النفس البشرية من أحاسيس وانفعالات[3]"، فاللغة عند الشاعر هي صلته ورابطه بواقعه فهي مادته الأولى التي يعيد تشكيلها وخلقها على نحو يجعلها قريبة من لغة التحادث العادية، وذلك باستخدام الألفاظ والتراكيب المتداولة في ذلك العصر، إذ لكل عصر ألفاظ وتراكيب يعرف بها، وهذه مزية في الشعر خاصة وفي الأدب عامة.

---

(1) (ما) في شعر المتنبي د. هاني الحمداني 103.

(2) مقدمة في نظرية الأدب عبد المنعم تليمة 11.

(3) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري عبد الفتاح صالح نافع 32.

أما عن هذه الحقبة فقد تبرأت لغة الشواعر من الغريب، ومالت الى اليسر والعذوبة؛ فقد كان الشعراء عامة يستخلصون لأشعارهم ألفاظا عذبة منتقاة، لا توعر فيها ولا إغراب، لتعبر عما في نفوسهم من مشاعر وأحاسيس بلغة سهلة بسيطة[1].

ويقول الدكتور يوسف حسين بكار "أما في الغزل، الغزل الخالص البعيد عن الدائرة الرسمية فكانوا ينبذون المعجم القديم ظهرياً ليعبروا عما في نفوسهم بلغة سهلة بسيطة، والفاظ عذبة منتقاة لا توعر فيها ولا إغراب، وهي بالغزل اليق منها بأي غرض آخر[2]. لقد اقتربت لغة الغزل من الحياة اليومية وكان السبب في ذلك الخضوع لتلك الترعة الشعبية التي سادت شعر تلك الحقبة، وما يسترعي الانتباه أن هذا الاتجاه كان عاما في لغة الغزل[3]. وبما ان القصيدة هي لوحة الشاعر لذا تعد من حيث هي عمل فني ليست إي تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة[4]. وبما ان اللغة بوصفها مفردات تشكيل اللبنات الأولى في إقامة أي عمل أدبي من جهة، وبوصفها تراكيب لها خصوصيتها النابعة من خصوصية اللغة من جهة ثانية، فقد أثرنا أن نعالج مادة هذا المبحث على محورين هما: الألفاظ والتراكيب.

الألفاظ

إن اللفظ "هو المادة الأولى في بناء القصيدة الشعرية فهو -بما يثيره من اشكال- يمنحها الصورة، وبما فيه من جرس، يهبها الايقاع وليس جليه بالامر الميسور وانما يأتي، لأن دوافع التجربة داخل الشاعر هي التي تختاره وتعتمده وتطمئن اليه بعد أن تكون قد غاصت في اكوام هائلة من الألفاظ[5]".

---

(1) ينظر: الجواري والشعر في العصر العباسي الأول 187-188.

(2) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري يوسف حسين بكار 388.

(3) ينظر: الجوادي والشعر في العصر العباسي الأول 188.

(4) التفسير النفسي للأدب عز الدين اسماعيل 57.

(5) الصورة الفنية في شعر ابي تمام عبد القادر الرباعي 241.

وتتجه الألفاظ في شعر الغزل عادة الى الرقة، قال قدامة: "ولما كان المذهب في الغزل انما هو الرقة ولطافة الشكل والدماثة كان مما يحتاج فيه ان تكون الالفاظ لطيفة مستعذبة مقبولة غير مستكرهة[1]"، وقال القاضي الجرجاني: "وترى رقة الشعر اكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم والغزل المتهالك فان اتفقت لك الدماثة والصبابة وانضاف الطبع الى الغزل فقد جمعت لك الرقة من اطرافها[2]"، وقال ابن رشيق: حق النسيب ان يكون حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سلسها، غير كز ولا غامض وان يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى لين الايثار رطب المكسر شفاف الجوهر، يطرب الحزين ويستخف الرصين[3]".

ولما كان شعر الغزل يعالج تجارب عاطفية تشابهت في كثير من ملامحها فلا بد أن يشترك شعراء الغزل في الألفاظ المعبرة عن هذه التجارب، لأن اللفظ كما يقول نوديه: "ثمرة للفكرة فمتى نضجت الفكرة سقطت كما تسقط التمرة الناضجة ولكنها تسقط على كلمتها[4]".

وقد لمسنا في غزل الشواعر، استخدام لغة تقترب او تكاد تقترب من اللغة اليومية البعيدة عن كل لفظ غريب او صعب. تلك اللغة التي مالت الى استخدام الكلمات والتعبيرات السلسة، السهلة، الرقيقة، نتيجة للتحولات التي اصابت المجتمع والتغيرات التي طرأت على نمط الحياة بسبب حال الثراء والترف والانفتاح على الحضارات والمدنيات الاجنبية، مما انعكس في اللغة ولاسيما لغة الشعر. فبرزت في غزل الشواعر الفاظ ذات خصوصية معينة تتجه وجهتين في الدلالة وجهة الى الحزن واليأس، ووجهة الى السعادة والتفاؤل.

---

(1) نقد الشعر 191.

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه 108.

(3) العمدة 116/2.

(4) نقلاً عن بلاغة ارسطو بين العرب واليونان إبراهيم سلامة 379.

ومن أمثلة الرقة والسهولة والسلاسة في لغة غزل الشواعر، قول الشاعرة فضل في علم الحسن: عندما طلب منها المعتمد ان تقول فيها شيئاً من الشعر[1]،

عَلَّمَ الجَمــــالِ تركتِنـــــــــــي ... في الحُـــبِّ أشـــهرَ مـــن عَلَـــــمْ
ونَصَبْتِنـــــــي يـــا مُنيَتِـــــــي ... غَـــرضَ المظنّـــةِ والتهـــــمْ
فارقتِني بعـــدَ الدنـــــــوّ (م) ... فصـــرتِ عنـــدي كالحُلـــمْ
فلـــو أن نفســـي فارقـــــتْ ... جســـمي لفقـــدك لم تُلَـــمْ

من ذلك قول علية بنت المهدي[2]:

كتمت اسمَ الحبيبِ مـــن العبـــــادِ ... وردَّدتُ الصّـــبابةَ في فـــؤادي
فَوا شوقي الى بلـــدٍ خلّـــــيِّ ... لعلّي باسم مـــن أهـــوى أُنـــادي

فأتت الشاعرة بألفاظ مألوفة في شعر الغزل [الحبيب، الصبابة، فؤادي، شوقي، اهوى] لتدل على رقة شعورها تجاه المحبوب وشدة هيامها به.

ويكتظ شعر دنانير، بأبيات رقيقة سهلة قريبة من الكلام الجاري على ألسنة الناس. مثال ذلك قولها:[3]

لأبي الشعثاءِ حبٌّ ظاهــــــرٌ ... ليس فيـــه مطعـــنٌ للمُتَّهِـــمْ
يا فؤادي فازدجرْ عنه ويـــا ... عبثَ الحب بـــهِ فأقعُـــدْ وقـــمْ
راقني منه كلامٌ فاتـــــنٌ ... ورســـالاتُ المحـــبين الكَلِـــمْ
قانصٌ تأمنهُ غزلانـــــهُ ... مثـــل مـــا تـــأمن غِـــزْلان الحَـــرَمْ
صلّ إن أحببتَ أن تُعْطَـــى المنـــى ... يا أبـــا الشـــعثاءِ لله وصُـــمْ
ثم ميعادُك يـــوم الحشـــرِ فـــي ... جنـــةِ الخلـــد إن الله رحـــمْ
حيث القـــاكَ غُلامـــاً يافعـــاً ... ناشئـــاً ، قد كملت فيـــه النعـــمْ

---

(1) الإماء الشواعر 62-63

(2) اشعار اولاد الخلفاء 65.

(3) الإماء الشواعر 54-55.

البيت الأول من هذه المقطوعة فيه كلام عادي وقريب من لغة الناس في حياتهم اليومية، لا يحتاج الى التحليل، أما الأبيات الأخرى فيها حاجة يسيرة الى شيء من التأويل والتحليل. ففي البيت الثاني انفصام بين الشاعرة وقلبها فهي تخاطب فؤادها على انه شخص اخر تريد ابلاغه بأن عليه الانفصال، وبسبب الاضطراب واليأس أصبحت ترى الحب عبثاً والدليل على الاضطراب التضاد الحاصل بين [فاقعد وقم].

وعلى الرغم من ان الشاعرة تعلم ان محبوبها يحاول قنصها فانها آمنت بقربهِ كما تأمن غزلان الحرم. وقد وظفت الشاعرة مفردات إسلامية ومعاني دينية من هذه المقطوعة توظيفاً يخدم المعنى ، ومن هذه المفردات [غزلان الحرم، لله صم، يوم الحشر، جنة الخلد، ان لله رحم]. ثم ان الشاعرة في البيت الأخير افادت من ثقافتها الدينية، وذلك في قولها [القاك غُلاماً يافعاً ناشئاً] ذلك ان اهل الجنة يكونون شباباً اشداء.

ولا يخلو شعر رابعة العدوية من ألفاظ تتسم بالرقة والسهولة، مثال قولها:[1]

حبيبٌ ليسَ يعدلهُ حبيبُ ... وما لسواهُ في قلبي نصيبُ

حبيبٌ غابَ عن بصري وشخصي ... ولكن عن فؤادي ما يغيبُ

فقد استخدمت [قلبي] مرة و [فؤادي] أخرى في المعنى نفسه منوعة في اختيار المفردات بما يضفي رقة وشفافية على شعرها، في حين كررت لفظة [حبيب] ثلاث مرات لتؤكد على تمكن المحبوب من قلبها سواءً رأته أم لم تره، ليضفي هذا التكرار بعداً إيقاعياً جميلاً يخدم فكرة النص، هذا فضلاً عن الامتداد الصوتي الذي يحمله حرف الياء الذي تكرر وروده اثنتي عشرة مرة.

ولو رجعنا الى الغزل المادي لوجدنا الابتذال في اللغة، ذلك أن الألفاظ التي تستخدم في هذا النمط هي ألفاظ مبتذلة كانت تستخدم في الحياة اليومية، ومن الأمثلة على ذلك قول ريا جارية اسحاق الموصلي:[2]

---

(1) شهيدة العشق الإلهي 132.

(2) الإماء الشواعر 171.

يـــــا لذيــــــذَ المعانقـــــــه	يــــا كريــــةَ المفارقـــــةْ
جـــزتَ يــــا منتـــــهى المـــنى	بي حــــــــدَّ الموافقــــــــةْ
وانــــــا دونَ مــــــن تــــــرى	لــــــــك والله عاشــــــقةْ

الخطاب المباشر لدى الشاعرة يدل على قرب المحبوب..... كما أن الشاعرة تطلب معشوقها أكثر مما يطلبها هو والدليل على ذلك القسم الغليظ الذي أقسمته الشاعرة.

"على اننا حين نتابع هذه الظاهرة–ظاهرة التعبير العامي– متابعة نقدية ســنجدها تعطي اكثر من دلالة فنية واجتماعية ونفسية في آن واحد، وقد تعني ارتبــاط الشــاعر أو محاولة افتراضية من المستوى الثقافي الذي بلغته محبوبته، وهو مستواً علــى جانــب مــن التواضع غالباً، وان لم يكن دائماً، وقد يعني بداية تدني لغة التعبير مــع بــدايات العصــر العباسي بشيوع العناصر غير العربية وانتشارها في بلدان عديدة[1]". وعلل [يوهان فــك] سهوله اللغة عامة بقوله: "بالانتقال من حياة البداوة الى حضارة المدن، وتغلغل غير العرب في مناطق الادب، وذلك الطابع الوصفي للعربية القديمــة بثروتهــا الفياضــة في الالفــاظ والقوالب ترجع في ذلك العهد...... وهذه اللغة السهلة المنسكبة الواضحة ســرعان مــا اجتذبت واستعملت في الادب من قبل المثقفين جميعاً في العالم الإسلامي دون تمييــز بــين أصل وجنس[2]"

ان السهولة في استخدام الالفاظ، تكاد تكون خصيصة لغزل الشــواعر المــادي، الذي كانت اغلب ألفاظه عامية مما يستخدمه السوقة والعامة وفضلا عن ذلك في ألفــاظٍ مثل المعاناة والحسرة واليأس واللوعة والدموع والبكاء، تغلب على غزل الشواعر ولا سيما

(1) الشعر والجواري في العصر العباسي الأول 191.

(2) العربية يوهان فك 58–59.

الغزل العذري منه، اذ عبرت الشواعر من خلالها عما رافق تجربتهن العاطفية من عــذاب ومعاناة، قالت عنان جارية الناطقي:[1]

ويبكي فأبكي رحمة لبكائـــــــــهِ   إذا ما بكى دمعاً بكيت لــه دمــاً

فالنغمة الحزينة الطاغية على هذه الألفاظ ترجع الى احساس الشاعرة بشدة الأسى والتمزق النفسي الذي كانا يعانيان منه هي ومحبوبها، حتى إن لفظة البكاء تكررت باشتقاقات مختلفة خمس مرات في بيت واحد مقرونة بالدمع والدم.

وتقول تيماء جارية خزيمة بن خازم:[2]

لئن رحلت، أبقيــت لي حزنــــــاً   لم يبق لي معــهُ في لــذةٍ وطـــــرُ

فثمة رحيل وحزن.

وتقول متيم الهاشمية:[3]

جعلتُ كتابي عــبرةً مستهلـــــــةً   على الخدِّ مــن مــاءِ الجفــونِ سُــطُورُ

ورسلي بحــاجتي وهــنّ كثيــــرةٌ   إليك إشــاراتٌ بهــا وزفيـــــرُ

وهنا عبرة مستهلة وماء جفون مسطور، وإشارات وزفير.

وقالت محبوبة:[4]

يــا طيــبَ تفّاحــةٍ خلــوتُ بهــا   تُشــعِلُ نــارَ الهــوى علــى كبــدي

ابكـــي اليهـــا واشـــتكي دَنفـــي   ومـــا أُلاقـــي مـــن شـــدّةِ الكمـــدِ

لـــو أن تفاحـــةً بكـــت لبكـــتْ   مـــن رجفـــتي هـــذه الـــتي بيـــدي

---

(1) الإماء الشواعر 30.

(2) الاماء الشواعر 85.

(3) المصدر نفسه 120.

(4) المصدر نفسه 160.

فقد اثرت التفاحة بما ترمز اليه من رغبة لواعج الشاعرة الملتهبة حتى دفعتها الى البكاء والشكوى المعبرتين عن شدة الألم والكمد والشوق.

والأمر نفسه يتجلى واضحاً في شعر الحرائر من الشواعر، فالحزن واللوعة والأسى في معاناة الحب سمة واحدة موحدة في غزل الشاعرة العباسية العذري لا فرق فيه بين حرة وأمة، فتقول علية بنت المهدي[1]:

قد تَيَمتْ قلبي فلـم أستطـــــــــع إلا البكاء يا عالم الغيـــــــب

وتقول[2]

لا حُزْنَ إلا دونَ حُزْنٍ نالنــــــــي يَوْمَ الفِراقِ وقد غَدوْتُ مُوَدِّعـــــا

فإذا الاحِبَّةُ قد تولــتْ عيرُهُــــــم وَبَقيتُ فَرْداً والهــاً مُتَوَجّعـــــا

التضاد

إن التضاد من أهم عناصر الابداع في العمل الشعري، لأن الحياة مؤلفة من ثنائيات قائمة على التضاد، فلا يستقيم فهم المعنى إلا من خلال هذه الثنائيات المتضادة. ولأهمية التضاد قال القاضي الجرجاني: "وأما المطابقة فلها شعب خفيفة وفيها مكامن تغمض وربما التبست بها أشياء لا تتميز الا للنظر الثاقب والذهن اللطيف"[3].

وقد اختلف في الاصطلاح على هذه الوسيلة الفنية-التعبيرية وهو "التطبيق والتكافؤ والطباق والمقابلة"[4] فقد سماه ابن المعتز [المطابقة] في بديعه، وسماه قدامه [التكافؤ]. كما ارتبط مصطلح المطابقة بمصطلح المقابلة عند ابن الأثير، الذي يرى ان من

---

(1) اشعار اولاد الخلفاء 62.

(2) أشعار أولاد الخطباء 64، وينظر: المصدر نفسه (61، 65، 67، 72، 75).

(3) الوساطة 44.

(4) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها أحمد مطلوب 252/2

الأليق ان يسمى هذا النوع بـــ [المقابلة][1]. وذهب المدني الى انعدام المناسبة بين مصطلح الطباق اصطلاحاً ولغةً إذ قال في ذلك "قالوا ولا مناسبة بين معنى المطابقة لغةً ومعناها اصطلاحاً فإنها في اللغة الموافقة، يقال: طابقت بين الشيئين إذ جعلت أحدهما على حذو الأخر وطابق الفرس في جريه إذا وضع رجليه مكان يديه والجمع بين الضدين ليست موافقة[2]. ومن ثمة فقد استخدمنا التضاد دون الطباق.

لقد وردت ظاهرة التضاد كثيراً في غزل الشواعر، ولعل هذه الظاهرة تعبير عن الحال العاطفية المتغيرة وعدم استقرار الحال النفسية نتيجة ما يمر به العشاق من أحوال وسمات، هذا فضلاً عما يضيفه هذا التضاد الى النص من ايقاع داخلي يُثير ذهن المتلقي ويَشدهُ. ومن ذلك قول فضل الشاعرة:[3]

وعيشِكَ لو حَرّصــتُ باسِــمك في الهــوى   لأقْصَرْتُ عن أشياءَ في الهــزلِ والجـدِّ

ولكنني أُبدي لهــذا مـــــــــــــودتي   وذاك واخلو فيك بالبّثِ والوجـــــدِ

مخافةَ أن يُغْرَى بنـــا قـــول كاشــــحٍ   عدوٍّ فيسعى بالوصالِ إلى البُعْـــــدِ

فجمعت بين [الهزل والجد] و[الوصال والصد] مما ينبئ عن انعدام الاستقرار في الحب خوفاً من أعين الوشاة.

وهذه عنان جارية الناطفي كتبت إلى جعفر بن يحيى البرمكي تسأله حاجة:[4]

تخفقُ رايــات الهــوى بالـــــــــردى   فوقي، وحــولي للــردى عَسْكَـــرُ

سِيَّانَ عنـــدي في الهــوى لائـــــمٌ   أقلَّ فيـــه والـــذي يُكْثِـــــــرُ

فالتضاد الذي بين [أقل فيه والذي يكثر] يشيرللمتلقي بأن الشاعرة قد تلبستها حال الحب فلم تعد تهتم بأقوال اللائمين قلت ام كثرت.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه 255/2

(2) انوار الربيع 30/2

(3)المصدر نفسه 77

(4) المصدر نفسه 49

وهذه فضل الشاعرة تقول[1].

الصبرُ يـــنقصُ والسّــقامُ يزيـــــــــــدُ | والدارُ دانيةٌ وأنتَ بعيـــــــــــدُ
أشكوكَ أم أشكو إليك فإنـــــــــــه | لا يســـتطيعُ ســـواهما المجهـــــــودُ

استطاعت الشاعرة أن تقابل بين حالات متضادة [الصبر ينقص والسقام يزيد] فالصبر في حال النقصان يقابله السقام في حال الزيادة فثمة اكثر من تضاد في الجملة الواحد لتؤكد هذه المقابلة شدة ما تعانيه الشاعرة من ألم الهوى، مؤكدة ذلك بدنو الدار وبعد الحبيب [المخاطب]. ونعلم شدة وطأة معاناتها حين تخاطبه متسائلة [أشكوكَ أم أشكو إليك] فهذا التضاد الذي يحمله التساؤل هو الذروة في المعاناة، إذ يصبح المحبوب السبب في الألم والمخلص منه في الوقت نفسه.

إذا كانت المقارنة بين الحالات المتباينة من أبرز وظائف المقابلة بالتضاد؛ إذ يتمكن الشاعر من اظهار الفجوة الواسعة بين الاطراف عن طريق التضاد، فإن اكثر موضوعاتها في غزل الشواعر كان في المقارنة بين حال الشاعرة وحال الحبيب، فقد استطاعت الشاعرة من خلال التضاد أن تقارن بين ما تشعر به هي وما يشعر به الآخر سواء أكان حبيباً أم لائماً أم واشياً....... الخ.

ومن ذلك المطارحة الشعرية بين ابي عباد الذي انشد أبياتاً لفضل الشاعرة، وسلمى اليمامية جارية ابي عباد إذ قال:[2]

مـــن لمحـــبٍ أحـــبَّ في صِغَـــــــــرهْ | فصار أُحدوثــةً علــى كِبَـــــــرِهْ؟
من نَظَـــرٍ شـــقَّهُ وأرّقَـــــــــــــــهُ | فكان مبدأُ هُواه مـــن نظــــــرِه:

فقالت سلمى اليمامية:

ما إن له مسعــــــدٌ فيسعـــــــــــدهُ | بالليـــلِ في طولـــهِ وفي قِصـــــره

(1) الإماء الشواعر 64.
(2) الاماء الشواعر 109-110.

ولولا التمني لمات مـن كمـــدِ   والرّوحُ -فيما أرى- علـى اثـــرهْ

لو رجعنا الى قول فضل الشاعرة لوجدنا التضاد واضحاً بين [صغره، وكبره] الذي أظهر الفجوة الواضحة ما بين الشاعرة وحبيبها والمعاناة التي تحسها، والسبب في كل هذه المعاناة هو النظر. وقد كررت الشاعرة لفظة [نظره] لكي تؤكد للمتلقي بأن الألم والأسى الذي يعانيه المحب في كبره هو تلك النظرة التي تكون مبدأ هواه. أما قول سلمى اليمامة فالتضاد عندها اكثر وضوحاً كما إن معاناتها أعمق فهي لا تعرف ما إذا كان الليل طويلاً أم قصيراً.

وتقول علية بنت المهدي واصفة معاناتها في الحب:(1)

أُمسِي فلا أرجــو صباحـــــاً وإنْ   أصبَحْتُ حيّاً قُلــتُ لا أُمسِـــي

لا يستوِي واللهِ هــذا كمـــــا   لا يستوِي في قــدِّها خُمْسِـــي

استطاعت الشاعرة أن تقابل بين حالات متضادة [أمسي، وأصبحت] معبرة عن شدة ما تعانيه من ألم الهوى مؤكدة ذلك من خلال تساؤلها الذي يكشف عن عدم معرفتها هل هي مدركة الصباح إذا أمست أم هي مدركة المساء إذا أصبحت؟ كما كان للتكرار أثر في التأكيد على عدم استقرار حالتها النفسية.

وتقول كذلك:(2)

ما أقصرَ آسمَ الحُبِّ يا وَيْحَ ذا الحُبِّ   وأطولَ بَلْواهُ علــى العاشــقِ الصَّــبِّ

يَمُرُّ بهِ لَفْظُ اللسانِ مُسَهَّــــلاً   وَيَرْمِي بِمَنْ قاسـاهُ في هــائرٍ صَـعْبِ

فالحب اسمه من (أقصر) الالفاظ مع أن بلواه من (أطول) البلوى، وهو (سهل) نطقه على اللسان حد الجهر به في حين انه يهوي بمن يقاسيه في هائر (صعب).

---

(1) اشعار أولاد الخلفاء 67.

(2) المصدر نفسه 64-65، وينظر المصدر نفسه 75، والإماء الشواعر 197، 171.

ومن الجدير بالذكر أن التضاد يكثر في الغزل العذري، و لم نجد تضاداً في الغزل الصوفي، و لم يكن هنالك تضاد في الغزل المادي [الحسي] ايضا.

الأساليب

الجملة في اصطلاح المحدثين "أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[1]

ان أية لغة من اللغات تتكون من مجموعة من الجمل، تتكون كل جملة من فكرة، وبمجموع الجمل يتم تبادل الافكار بين الأفراد، وعندما تكون غاية الفرد نقل الافكار والافهام يسلك سبيلاً مألوفاً في نظم جُملِهِ، فان للنظم والتأليف دوراً مهماً في ابراز النص متكاملاً متحداً "والتأليف في الذهن هو ربط الصورة الذهنية المفردة بعضها ببعض على نحو تتحقق معه صلة ونسبة بين هذه الصور فاذا أردنا ان نعبر عن ذلك ننقله الى ذهن السامع او المخاطب عبرنا عنه بمركب لفظي"[2] ذلك ان مفردات الشاعر تتحرك "وفق حركة نفسه وذبذبتها الشعورية"[3] والشاعر يختار اللفظة الجيدة والمناسبة ويضعها في سياق تركيبي يجعله يحقق لنصه او لتجربته النجاح في نقل هذه التجربة وتأثيرها في المتلقي.

يختلف الأسلوب من شاعر الى آخر ومن قصيدة الى أخرى إذ الأمر يخضع لطبيعة الشاعر وحالته الشعورية عند كتابة النص الشعري. ومن الأساليب التي اتبعتها الشواعر في غزلهن [الأسلوبان الخبري والانشائي] اذ في الاسلوب الانشائي تقدم الشاعرة تجربتها على نحو غير مباشر تاركة للمتلقي او السامع الكشف عن مضامينها من شوق والم وحزن.... الخ. أما في الأسلوب الخبري فتقدم الشاعرة تجربتها على نحو مباشر، فمن امثلة الاسلوب الخبري، قول عريب المأمونية: [4]

(1) من اسرار البلاغة ابراهيم انيس 276.

(2) في النحو العربي — قواعد وتطبيق على المنهج العلمي مهدي المخزومي 82.

(3) الاسس النفسية لأساليب البلاغة العربية مجيد عبد الحميد ناجي 84.

(4) المستظرف السيوطي 37.

لا غـــرّني بعـــدكَ إنســـــــــانُ فقد بَدَتْ لي منــك ألـــــــــوانُ

عبرت الشاعرة عن شدة وجدها وتعلقها بالمحبوب على الرغم من عدم ثبات المحبوب على وتيرة واحدة في الحب.

وتقول نبت جارية المعتمد على الله: (1)

وطيبُ نَشْرِكَ مثل المسكِ قـــد نســـمتْ ريّا الريـــاضِ عليـــه في دُجـــى السَـــحَرِ

تشبه الشاعرة طيب المحبوب بالمسك وقد هبت عليه أنسام الرياض العبقة في دجى السحر وهو الوقت الذي تكون فيه الحركة شبه منقطعة، ومن ثمة فان الرائحة سوف تفوح في ارجاء واسعة من الأرض.

وهذه علية بنت المهدي إذ تقول:(2)

الشوقُ بين جـــوانحي يتَـــــــــردَّدُ ودموعُ عـــيني تَسْـتَهْلُّ وتَنْفَـــــــدُ

إن الشوق والفراق اللذين تشعر بها الشاعرة جعلاها تعلن عن استمرار انهمار دموع عينيها.

وتقول رابعة العدوية:(3)

إني جعلتُكَ في الفؤاد مُحَدِّثـــــــي وأَبَحْتُ جسمي مَنْ أَراد جُلُوسِـــي

فالجسمُ مني للجليسِ مُؤَانِــــــسٌ وحبُيب قلبي في الفؤادِ انيــــسِي

فالشاعرة تبيح جليسها ومحدثها الجسم وروحها متصلة بالذات الالهية. وقالت في موضع آخر تعلن عن أن حبيبها اذا ما غاب عن بصرها شخصه فهو كامن في فؤادهـــا لا يغيب: (4)

---

(1) المصدر نفسه 70.

(2) اشعار أولاد الخلفاء 75.

(3) شاعرات العرب عبد البديع صقر 124.

(4) المصدر نفسه 125.

حبيـــبٌ لـــيسَ يعدلـــهُ حبيـــبُ   ومـــا لســـواهُ في قلـــبي نصـــيبُ
حبيبٌ غابَ عن بصـــري وشخصـــي   ولكـــن عـــن فـــؤادي مـــا يغيـــبُ

وإذا ما انتقلنا الى الاسلوب الانشائي بوصفه اسلوبا تركيبيا أفادت منه الشواعر في غزلهن فإننا نجده قد اتضح في ما يأتي من أساليب:-

1- الاستفهام

هو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل باحدى أدوات الاستفهام"[1] وأخذ الطلب يحتاج من السامع او المتلقي الى جواب. ويمكن أن يكون هذا السؤال مفتوحاً في الأبنية الفنية أي انه يستغني عن الجواب، وذلك ليلقي في ذهن السامع او القارئ شتى الايحاءات. ومن امثلة الاستفهام قول ثيماء جارية ابي العباس خزيمة بن خازم:[2]

فهل تذكرُت عهدي في المغيـــبِ كمـــا   قد شـــفّني الهـــمُّ والأحـــزانُ والـــذكرُ

وقد يخرج الاستفهام الى معانٍ أُخَر وذلك على وفق ما يناسب المقام[3] ومن ذلك تقول عريب المأمونية:[4]

[التعجب]

فمالي أقيمُ على صَبْوَتـــــــــي   ويومُ إخائِـــكَ لا يُقـــَـــــــــدرُ؟

فالشاعرة تتعجب من نفسها أنها لا تستطيع الصبر على فراق المحبوب، وفي[التمني] تقول نبت جارية مخفرانة:[5]

---

(1) البلاغة الواضحة علي الجارم ومصطفى امين 213.

(2) المستظرف السيوطي 17.

(3) ينظر: البلاغة الواضحة 318، وينظر: نيل الاماني بشرح جواهر البيان والبديع والمعاني احمد بـــن محمـــد الامـــين المخضري 100-103.

(4) الإماء الشواعر 138.

(5) المصدر نفسه 184، والمستظرف السيوطي 71.

فهل لنا فيك حـــظٌ مـــن مواصلـــــــةٍ أو لا فـــإني راضٍ منـــك بالنظـــــرِ؟!

فهي تتمنى اللقاء بالمحبوب وإن لم يكن ذلك فهي راضية بالنظر.

و[الاستبطاء] كقول علية بنت المهدي:[1]

أيا ربُّ حتى مـــتى أُصْـــــــــــرَعُ وَحَتَّـــامَ أبكـــي وأَسْتَرْجِـــــــــعُ

فهي تستثقل استمرار بكائها وتوجعها انتظاراً لوصال المحبوب. و[التسوية] كقول علية بنت المهدي: [2]

خُنْتِ المَوَاثِقَ أم لَقِيـــتِ حَوَاسِـــــــداً يَهْوَيْنَ هجـــرِي أم مَلِلْـــتِ عِتَابِـــــي

فهي تسأل المحبوب ما هو دافع هذه الخيانة، هل هو الحواسد أم ملل عتابها. و[التفجع] كقول مولاة الاحنف: [3]

يـــا دارُ فيـــكِ الحبيـــبُ أم ظَعَنَــــــــا أيـــن الـــذي فيـــكِ كـــان لي سَكَنَــــا؟

فهي تتفجع على رحيل الحبيب الذي رحل بعد ان كان سكناً لها ومسكناً. ولـــو رجعنا الى الابيات التي تقدمت في الاستفهام لوجدنا ان ما يخيم على معانيها جميعا الاســـى والحزن والخوف والحيرة، وقد استطاعت الشواعر البوح بذلك عبر توظيفهن المعاني كافـــة التي يخرج اليها الاستفهام عبر تراكيب واضحة لا تعقيد فيها.

2- النداء

هو طلب الاقبال بحرف نائبٍ مناب أدْعُو[4] والنداء يكون للعاقل، أما الشاعر أو المبدع فيتجاوز المألوف فينادي العاقل أو غيره ليبوح له بمكنوناته ويعبر بواسطة ذلك النداء عما في داخله من مشاعر وانفعالات.

---

(1) اشعار أولاد الخلفاء 68.

(2) اشعار أولاد الخلفاء 74.

(3) المستظرف السيوطي 20.

(4) البلاغة الواضحة 230.

ومن ذلك قول محبوبة:[1]

يــا طيــبَ تفّاحــةٍ خلــوتُ بهــا تُشعِلُ نارَ الهــوى علــى كبــدي

فالشاعرة تفيد من (يا) لتصور ما يعتمل في نفسها من تباريح الهوى والرغبة، عبر حديثها عن تفاحة تناولتها، وتقول رابعة العدوية أيضاً:[2]

يا سروري ويــا حيــاتي دائمـــاً نشأتي منــك وايضــاً نَشْوَتِـــي

استخدمت الشاعرة النداء كي تعبر عن حبها واشواقها، كما إنها استعملت لفظتي [سروري، حياتي] تنادي الحبيب بها لبيان مدى قربه منها وقربها منه.

وتقول دنانير:[3]

يا فؤادي فازدجر عنــه ويـــا عبــثَ الحــبِ بــهِ فاقعــد وقـــمْ

حققت الشاعرة من خلال نداء فؤادها وزجرها إياه عبر أسلوب الأمر ما تريد أن توحي به من تعلق شديد لها به هذا من جهة، كما أظهرت ما تعانيه من الاضطراب واليأس من خلالها إضافة الحب الى العبث ودليل هذا الاضطراب هو التضاد الواضح في فعلي الأمر [فاقعد وقم] من جهة اخرى.

وتقول علية بنت المهدي:[4]

أيا ربِّ حتّــى مــتى أُصْـــرَعُ وَحَتّــامَ أبكــي وأسْتَرْجِـــعُ

فنداء الشاعرة عبر الهمزة والـ (يا) مخاطبة الرب جل وعلا لضعفها ويأسها وإنقطاع رجائها في وصال من تحب، كما أنها عبرت عن حرمانها وشدة كبتها بقولها:[5]

---

(1) الإماء الشواعر 160.

(2) شهيدة العشق الالهي 167.

(3) الإماء الشواعر 54-55.

(4) اشعار أولاد الخلفاء 68.

(5)المصدر نفسه 71.

يا ذا الـذي اكـتمُ حُبّيـــــــــهِ ولستُ من خـوفِ أسمّيــــــــهِ

لم يدرِ مــا بي مــن هــواهُ ولْــــــم يعلــم بمــا قاسيتُــــــــهُ فيــهِ

هذه الاداة (يا) جاءت صيحة من أعماق الشاعرة عبرت فيها عن شدة الوجد نحو المحبوب والخوف عليه.

لقد جاء اسلوب النداء فيما تقدم من ابيات مفعماً بالأحاسيس والمشاعر المعبرة عن الحزن والألم والوجد والمعاناة مثلما عبرت عن الحب والاشتياق، وقد يخرج النداء الى [الندبة] كما في قول علية بنت المهدي:[1]

فــوا شــوقي إلى بلــدٍ خـــــلِيّ لعلّــي باســم مــن أهــوَى أُنــادِي

وهنا تغدو الندبة وسيلة النداء بما يعبر عن شدة المعاناة ووطأة الألم.

3- القسم

يأتي القسم في سياقات مختلفة في غزل الشواعر، توظيفاً لإثبات فكرة أو نفيها أو بيان حقيقة شيء ما. فهذه بدعة الكبرى تقول: [2]

والله لو يُقْبَلُ فيــهِ الفِــــــــدا لكنــتُ بالْمُهْجَـــةِ أَفْدِيــــــــــه

فالشاعرة تؤكد حقيقة الفدا من خلال التأكيد بأنها تفديه بالمهجة، وهي أعز الأشياء على الانسان.

وتقول ممنعة[3]:

فوالله ربِّ الناسِ لا خُنْتُكَ الهـــــوى ولا زلتَ مخصـوصَ المحبـةِ مـن قَلبـي

فالشاعرة تؤكد للمحبوب عبر القسم بالله أنها لم تخنه وأن حبهُ ما زال متمكناً من قلبها ولكي تقوي قسمها عززت المقسم به وهو لفظ الجلالة بأن أتت ببدل له هو (رب

---

(1)اشعار أولاد الخلفاء 65، والمستظرف السيوطي 82.

(2) المستظرف السيوطي 18.

(3) المصدر نفسه 68.

الناس) ليحكي القسم والبدل والمبدل منه شدة حب الشاعرة للمحبوب وقوة تعلقها بهِ.

وتقول علية بنت المهدي:[1]

يا حِبُ باللهِ لِــمَ هَجَرْتَينِــــي صَدَدْتِ عني فمــا تُبَالِيـــى

فالشاعرة بعد أن تنادي المحبوب تقسم عليه سائلة إياه أن يعلمها بسبب هجره إياها وصده عنها.

4- التمني

جاء هذا الأسلوب الذي لا يكون الا في المستحيلات قليلاً جداً في غزل الشواعر. ومن ذلك قول عريب عندما اصيب المتوكل بالحمى:[2]

ألا ليــتَ بي حُمّــى الخليفــةِ جعفــرٍ فكانت بي الحُمــى وكــان لــه اجــري

فهي تتمنى اصابتها بالحمى دون الخليفة لقربه الى نفسها وحتى تؤكد شدة تعلقها به تركت له الثواب الذي قد تستحقه جراء المــرض.. وجــاء استخدامها لــ (الا) الاستفتاحية مع (ليت) تأكيداً لإستحال حدوث ذلك لأنه أمر ليس بيد البشــر وتقــديره والحكم فيه ليس مهم .

وتقول عنان في مناسبة أخرى: [3]

فليــتَ مَــنْ يَضْــرِبُها ظالمــــاً تَيْــبسُ يمنــاه علــى سَوْطِـــه

فإن تيبس يد الظالم على سوطه إذا ما ضرب الحبيبة أمرٌ مستبعدٌ لأنه يدخل في تقدير الخالق وأمره لا البشر. ولننتبه الى انها تتحدث على لسان المذكر.

وتقول ستيرة العصيبية: [4]

بتنا بأطيــبِ ليلــةٍ وألذّهــــا يا ليتَها وُصِلَتْ لنــــا بليــــالِ

---

(1) اشعار أولاد الخلفاء 78.

(2) الإماء الشواعر 140.

(3) المستظرف السيوطي 39.

(4) ينظر: شاعرات العرب بشير يموث 233، ومعجم النساء الشاعرات 120.

فالوصال والمبيت ليلة ليس أمراً مستحيلاً، بل الشاعرة ارادت انزالها منزلة المستحيل عبر تمنيها أن تستمر هذه الليلة ليالي أخرى، وهذا أمر صعبٌ تحقيقه في حالتها.

وتقول خديجة العباسية: [1]

يا ليـــتني كنــت حمامــاً لـــــــــــه او باشقاً يفعلُ بي ما يشـــــــــــا

فالشاعرة تتمنى أمنيات لا يمكن تحقيقها، وهي ان تكون حمامــاً للمحبـــوب أو باشقاً وهذا غير ممكن.

5- الحوار

الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار [2]. ويعـــرف الحـــوار الفني بانه "حديث بين شخصين او اكثر تضمه وحدة في العرض والاسلوب"[3]. امـــا في الاقصوصة فان الحوار "لا يستلزم مناقشات الافكار عامة تطول بقدر ما يستلزم الاسلوب الفني الذي يعتمد على التركيز في الحوار بعكس الرواية التي تقبل عــدداً مـــن المعـــاني او التفسيرات حول موضوع معين او صراع بين شخصين يطول امـــده"[4]. والحـــوار هـــو الصوت الذي نحس من خلاله بحركة الحياة وذلك من خلال حركة الشخصيات التي تدير الحوار. "وعرف الحوار تطوراً واضحاً في الاعمال القصصية شأن اساليب السرد ووسائله، فاذا ما كانت الدراسات التقليدية ترى ان من خصائص الحوار ان يكون منطوقـــاً، وانـــه يجب ان يكون بين شخصين او اكثر، فانه في الدراسات الحديثة لم يقتصر على ذلك فقـــد يتحول الى حديث فردي صامت Monologue ويعرف الحديث الفردي بانه العملية التي ينثال فيها الكلام عفوياً، لكي يعبر عن تجربة البطل الباطنية تعبيراً هيناً، لينا، يتلاءم وسيولة

---

(1) نزهة الجلساء 55.

(2) فن الكتاب المسرحي، روجرم بسفليد [الابن] ترجمة: دريني خشبة 218.

(3) المصطلح في الادب الغربي ناصر الحاني 53.

(4) الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون طه عبد الفتاح مقلد 195.

المادة الشعوريه"[1]. ومما اشترط في الحوار ان يكون مطابقاً للغة الـتي تفكـر الشخصـية وتتكلم بها، بمعنى ان يتمثل الحوار كل شخصية في العمل القصصي كما هي منهج تفكـير واسلوب اداء ومفردات كلام، وايقاع صوت، اذ تتباين شخصـيات العمـل القصصـي الواحد في كل ذلك كتباين الناس في الحياة اليومية المعتادة[2].

وقد حفل غزل الشواعر بالاساليب والصيغ كلها التي عرفها الشعر العربي بعامة من فنون الحوار. إن العلاقة ما بين الحوار والغزل علاقة متينة حتى لا يمكن الفصل بينهما؛ فاذا ما كان الحوار حديثاً يدور بين طرفين او اكثر فان الغزل هو محادثة النساء ووصفهن، وهذهِ المحادثة لابد ان تقوم على تبادل الكلام. وبما أن الغزل يشمل نقل قصة غرامية فلابد ان يعتمد على الاسلوب القصصي، وبما أن الحوار احد عناصر القصة فان الشاعر يلجأ اليه لوصف شخصيات قصصية غرامية.

والحوار يقوم على صيغ عدة منها:

أ- **صيغ افعال القول:** إن استخدام افعال القول من اوسع صيغ الحوار انتشاراً في الحوار الشعري؛ واكثر الافعال استخداماً في اجراء الحوار الفعل (قال، قلت، يقول ...) ومن هذا قول عريب المأمونية عندما اصيب الخليفة بالحمى[3].

أتـــوني فقـــالوا: بالخليفـــةِ عِلـــةٌ فقلتُ ونارُ الشوق تقـدحُ في صـدري
ألا ليـــتَ بي حُمّـــى الخليفـــةِ جعفـــرٍ فكانت بي الحُمـــى وكـــان لـــه اجـــري

فبواسطة حوارها مع جماعة من الناس ذلك الحوار الذي حكته لنا متمثلاً في توجيه الكلام اليها من جماعة الغائبين بـــ (قالوا) وردها عليهم بصيغة (قلت) اخبرتنا بالحدث الذي هو مرض الخليفة وكذلك ابانت عن مدى حبها ووجدها بالخليفة.

وتقول حبش مولاة الاحنف[4].

---

(1) عناصر القصة في الشعر العباسي منتصر عبد القادر الغضنفري 178-179.
(2) ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون 9-11.
(3) الإماء الشواعر 140.
(4) المستظرف السيوطي 20.

يا دارُ فيكِ الحبيــبِ أم ظعنــــــــــا　　أين الذي فيــكِ كــان لي سكنــــــا؟

أجابـــــتِ الــــدارُ وهــــي باكيـــةٌ　　وآخَرَبـــا صــرتُ للظبـــا وطنـــا

وهو خطاب للدار وسؤال لها: هل الحبيب فيها ام انه قد رحل فتجيبها الدار باكية بانها صارت للظبا وطنا كناية عن رحيل الحبيب وهكذا شخصت الشاعرة الدار فجعلته كائناً محاوراً، نقلت لنا كلامه عبر صيغة (اجابت) ناقلة لنا نص كلامها. وعبر هذا الحوار حكت لنا الشاعرة الموقف كله بل القصة كلها ولخصتها لنا في بيتين شعريين تنقل لنا الحدث كاملاً.

ب- صيغة النداء: وهذهِ الصيغة وثيقة الصـلة بـالحوار؛ لانهـا تمتلـك قـدرة علـى تنبيه المتحاور، كما أن النداء يفيد تخصيص الطرف الثاني لاستنطاقه او حثه على القيام بعمل ما. ومثال ذلك قول عريب: [1].

يا سيدي انــت حقــاً سِــمْتني الارقــا　　وأنت علّمتَ قلــبي الوجــدَ والحرقــا!

إن لجوء الشاعرة إلى صيغة النداء مع اسم الشخص المعاتب نفسه في قولهـا (يــا سيدي) واستخدام ضمير الفصل (أنت) في تأكيد هذا النداء، فيه تعميق للحدث من حيث بيان تأثير المحبوب في نفسها فقد جعل الأرق يلازمها، فضلاً عن انه علم قلبــها الوجــد والحرقة عليه.

وتقول رابعة العدوية: [2]

يا سروري ويــا حيــاتي دائمــــــاً　　نشأتي منــك وايضــاً نشوتــــــي

إن لجوء الشاعرة إلى النداء وتكرارها إياه وان مع منادى آخر هو عينه المنادى الأول ولكن بلفظ آخر (يا حياتي) أفاد إثارة انتباه المتلقي إلى تمسكها بحبيبها فضلاً عن إثارة انتباه المخاطب نفسه المقصود بالنداء أصلاً وان على سبيل التخيل.

---

(1) الاماء الشواعر 142.

(2) شهيدة العشق الالهي 167.

وتقول علية بنت المهدي:[1]

يا حِبُّ باللهِ لِـــمَ هَجَرْتِينِــــــــــي صَدَدْتِ عنِي فمـــا تُبَالِينِـــــــــــى

إن الشاعرة تنادي حبها بمد صوتي محدد، تكمله بالسؤال عن سبب الهجر (لِمَ هجرتيني) لتعلمنا بأنها تعاني حال الهجران بعد أن صد عنها و لم يبالِ بها.

ج- **صيغة الاستفهام**: بما أن الأستفهام يقوم على التساؤل، والحوار يقوم على التبادل في الكلام، فلابد أن تكون هنالك صلة ما بين هذهِ الصيغة (صيغة الاستفهام) وهذا الأسلوب (أسلوب حوار).

فالذي يستفهم أو يسأل ينتظر الإجابة من المخاطب، هذا إذا كان الاستفهام بلاغياً ومن السائل ذاته إذا كان التساؤل مع النفس. ومن أمثلة هذا الحوار قول نبت جارية مخفرانة:[2]

فهل لنا فيك حظٌّ مـــن مواصلـــــــــةٍ أو لا فـــإني راضٍ منـــك بالنظـــــرِ؟!

لقد استخدمت الشاعرة اكثر من وسيلة في روايتها فاخبرت بدءاً عن حال عدم اطمئنانها الى حال الوصال بينها وبين الحبيب المخاطب، بل انها تشك فيها عبر تساؤلها اذا كان لها حظ من الوصال او لا لترضى منه بالنظر.

وتقول علية بنت المهدي:[3]

خُنْتِ المواثقَ أم لقيــتِ حواســـــــداً يَهْوَيْنَ هجــرِي أم مَلِلْــتِ عتابِـــــي

انها تسأل الحبيب وتقدم له مجموعة من الاجوبة وكأنها تسوغ له الدوافع التي ادت الى عدم الالتزام بعهده معها فاما خيانة المواثيق التي كانت بينهما واما الحساد الذين اوقعوا بينهم واما هو ملله عتابها الدائم فحكت لنا الموقف وأبعاده عبر اسلوب الخطاب هذا مستفيدة من صيغة الاستفهام في الخطاب.

---

(1) اشعار اولاد الخلفاء 78.

(2) الاماء الشواعر 184، والمستظرف السيوطي 71.

(3) اشعار اولاد الخلفاء 74.

المبحث الثاني

الصورة

إن الصورة "تشكيل لغوي نابع من المخيلة المبدعة تتفاوت عناصرها بين الحسية والمعنوية بحيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات صفة معنوية متسعة بالخبرة والابتكار، إذ تتمثل هذه الخبرة والابتكار في خصائص ثلاث: الحركة والإيحاء والتأثير، وهذهِ الخصائص تمنح العمل الإبداعي قوة تتجاوز الأُطر التقليدية لهذا العمل وتكسبها قيمتها المعنوية والفنية كما إن هذهِ الخصائص ذاتها هي الوظائف الرئيسية للصورة وبذلك تتوحد الماهية والوظيفة في نسيج واحد يتعذر الفصل بينهما"[1].

ولأهمية الصورة وأثرها في النفس البشرية، آثرها التعبير القرآني وكانت "الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسوسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحال النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتضي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحال النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنساني شاخص وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية"[2]. فالصورة تعد في النقد الحديث "اخطر أدوات الشاعر بلا منازع"[3]. وفيها "سمو وحياة القصيدة"[4]. كما إنها الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة"[5]؛ ذلك أن أهمية الصورة تكمن في "أنها تزيل عن العمل الإبداعي ما يمكن أن يتسم به من الطابع التقريري المباشر التي تتوخى نقل المعرفة أو إثارة الأحاسيس الطافية

---

(1) الصورة المجازية في شعر المتنبي جليل رشيد فالح 28.

(2) التصور الفني في القرآن سيد قطب 34.

(3) ينظر: الشعر العربي الحديث في العراق علي عباس علوان 41.

(4) الصورة الشعرية سي دي لويس ترجمة احمد نصيف الجنابي 20.

(5) النقد الادبي الحديث محمد غنيمي هلال 442.

على سطح الوجدان وليس الكامنة في أغوارها، وعند زوال هذا الطابع التقريري تصبح الألفاظ ضمن اللوحة الإبداعية حركة تفاعل ومعطيات تنساب المشاعر الإنسانية خلالها متدفقة حيّة، وفي ذلك خلق للقيمة الجمالية فضلاً عن القيمة الفنية والقيمة الموضوعية عند المتلقي"[1]. فالصورة إذن "نتاج لفاعلية الفكر والوجدان جميعاً"[2]. و "التصوير في الشعر هو عملية ضبط للوجدان الظاهر والوجدان الباطن وجعل هذهِ العوالم تدرك بالحس، بالحدس، بالعقل، بالرؤيا"[3]. إن وجود الصورة في القصيدة يضفي نوعاً من السحر فهي أشبه "بسلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع، وهو يتطور في أوجه مختلفة، ولكنها صورة سحرية وهي لا تعكس الموضوع بل تعطيه الحياة والشكل ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان"[4]. وتكمن قيمتها في "تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود، المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون، والمبنى بطريقة إيحائية محضة من حيث الشكل"[5]. ولكي تكتمل الصورة في ذهن ذهن المبدع أولاً وفي العمل الإبداعي ثانياً لابد من وجود عناصر تستند إليها وتعتمد عليها في تحريك ذهن المبدع بفاعلية ثم إثراء الصورة. وهذهِ العناصر (اللغة، الخيال، العاطفة، الإيحاء).

إن التركيب اللغوي النابع من صميم التجربة ومن صدق الانفعال بها "هو الذي يتيح لطاقات المفردة ودلالاتها الفنية ومؤشراتها المجازية أن تظهر إلى الوجود بالصيغة الجديدة المرادة"[6]. وإذا ما تحقق ذلك يصبح القول حينذاك إن "لغة الشعر تحل الصورة

---

(1) الصورة المجازية في شعر المتنبي 42-45.

(2) مفهوم الصورة الشعرية حديثاً الاخضر عيكوس 158.

(3) الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع ابي نواس ساسين عساف 27.

(4) الصورة الشعرية 90-91.

(5) الصورة الفنية في شعر ابي تمام عبد القادر الرباعي 14.

(6) الصورة المجازية في شعر المتنبي 403-404.

محل اللغة المباشرة"[1]. ويذهب الدكتور كامل حسن البصير إلى ابعد من ذلك حين يرى أن الكلمة المفردة قد تمثل صورة، إذا ما كانت تملك من الإيحاء والظلال ما يعين المتلقي على استعادة صورة شيء ما وتمثله والإحساس به"[2].

أما الخيال فهو عنصر أساس في رسم لوحات الشاعر، كما إن له دوراً كبيراً في بناء الصورة، فهو "تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاها في خلق التوازن أو التوافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة.... بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة.... بين حال غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق"[3]. وليس يعنينا هنا الخيال الذي يشطح فيأتي بالأوهام بل الخيال الذي يجمع طائفة من الحقائق ويربط بين أشتاهما ربطاً محكماً، وبه تظهر الرؤية الكاملة للتجربة الفنية، "فالفنان ذو خيال يستطيع أن يرى بوضوح وتحديد واستيفاء ما لا يراه غيره إلا ناقصاً أو غامضاً أو مشوشاً"[4]؛ ذلك أن "الشاعر لا يقتصر في تجربته على مشاهدة الواقع ونقله بل يتدخل خيال الشاعر فيمنحه القدرة على ملاحظة أدق الأشياء، ويمنحه القدرة على رؤية العلاقات ومدى ارتباطها مع بعضها البعض، والى جانب هذا يمنحهُ القدرة على التذكر الحي للأجزاء المهمة في تجربته بحيث لا يحتفظ في صورته إلا بالعناصر الجوهرية التي لها اتصال حيوي بالتجربة وينفي الأجزاء غير المهمة فالخيال لا يعني الاختلاق أو إطلاق حرية التزييف بل معناه رؤية الفنان لحقائق الوجود بخلاف ما هي عليه في الواقع واكبر مما يستطيع العاديون رؤيتها"[5]. ويقول الدكتور جابر احمد عصفور بشأن دور الخيال في رسم الصورة "إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العام أو

---

(1) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي د. نصرت عبد الرحمن 189.

(2) ينظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق 267-268.

(3) مبادىء النقد الادبي أ. أ. رتشاردز ترجمة وتقديم مصطفى بدوي 309-312.

(4) الصورة في شعر بشار بن برد عبد الفتاح صالح نافع 76.

(5) محاضرات في عنصر الصدق محمد النويهي 56.

نسخهُ... وإنما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيداً أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل (النسيج) للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجعل الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطاً ذهنياً خلاقاً، يتخطى حاجز المدركات الحرفية، يجعلنا لائذين بحال جيدة من الوعي"[1]. فالشاعر بحسه المرهف وقوة تركيزه لا يقف عند ظواهر الاشياء بل يتغلغل في الاعماق ليكتشف بواطنها ويكون صورته عنها وفهمه لها.

أما العاطفة فانها تعد عنصراً مهما في فاعلية الصورة وحويتها؛ إذ إن الصورة ترتبط بتجربة الشاعر، والتجربة عمادها الأحاسيس والعواطف كما أن "قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية"[2].

وبما أن الشاعر يتميز بروح شفافة تتأثر بالمواقف وتنفعل بها فانه عند التصوير "يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره وقد قيل في هذا المعنى أن الفنان يلون الأشياء بدمه"[3]. فالصورة لا تنبع من الخارج بل هي "تتطابق مع الشعور تطابق هوية، لان الخيال الناسج للصورة إنما يمنح مادته الخام من أعماق الذات"[4].

ووضع النقاد العاطفة نصب أعينهم حين تحدثوا عن الصورة، فقال سي دي لويس "الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[5]. وذهب عز

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي جابر عصفور 373.

(2) الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع ابي نواس 44.

(3) الشعر العربي المعاصر عز الدين اسماعيل 127.

(4) مقالات في الشعر الجاهلي يوسف اليوسف 195.

(5) الصورة الشعرية 23.

عز الدين إسماعيل إلى أن "الصورة تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[1].

إن العاطفة المؤثرة لابد أن تكون صادقة منبثقة من أعماق الذات لا يتصنعها الشاعر، لان العواطف المصطنعة لا تثمر إلا صورة رديئة ليس لها قدرة التأثير في المتلقي. وقد حاول احمد الشايب أن يصنع جملة مقاييس يستعان بها في نقد العاطفة الأدبية منها"[2].

- صدق العاطفة أو صحتها.
- ثبات العاطفة أو استمرارها.
- قوة العاطفة أو روعتها.

وبما أن الصورة هي مجموعة من الأحاسيس والمشاعر التي تمتلك قوة تأثير، تكمن أهمية العاطفة فيها في ربطها بين تلك الصور المتعددة في القصيدة وتعمل على التوحيد بينها؛ ذلك أن "الصورة الجزئية هي صورة ترسبت في لا شعور الشاعر، ولم ينثرها هنا ولم يجمع بينها إلا شعور خفي"[3].

أما العنصر الفني الآخر الذي تتكون منه الصورة فهو (الإيحاء)، والتعبير الإيحائي أعمق تأثيراً في النفس واشد علوقاً في الذهن من التعبير التقريري المباشر "فليس الجمال فيما يعلنه الشيء الجميل بل فيما يوحي به"[4]. فالإيحاء "يحمل القارئ إلى أجواء خيالية غير الأجواء التي يعيشها، وينقله من عالم الواقع الذي يشده شداً إلى عالم الأحلام، ولا يجعله يتقبل الأمور كما هي ويتناولها كأنها مسلمات بديهية لا تقبل النقاش، وإنما يقدم له صوراً

---

(1) الشعر العربي المعاصر 127.

(2) ينظر: اصول النقد الادبي احمد الشايب 190.

(3) الشعر العربي المعاصر 163.

(4) تمهيد في النقد الحديث روز غريب 239.

فيها متعة نفسية وفيها متعة عقلية تبعث النشاط ولذة الفكر،.....، كلما قرأ الصورة وجد فيها شيئاً جديداً وروحاً أخرى"[1].

وذهب الدكتور رجاء عيد إلى أن من شأن الصورة الموحية أن "تعطي شعوراً إيحائياً يدرك من خلال الألفاظ تكون ذات تقدير فني، لأنها تترك على أطراف المعاني ضلالاً خفية تجعل الذهن يحاول إدراك كنهها والوصول إلى تفاصيلها ويجعل خيال المتلقي معملاً فيها تصوره حتى تتضح وتتكون وتتسع وتتشعب إلى ظلال أخرى من الأحاسيس والمشاعر وتستطيع أن تخضعها للتفسير أو التأويل"[2].

ويقول الدكتور نعيم اليافي عن أهمية الإيحاء "نحيل إلى الظن بأن عبقرية الفنان تكمن أساساً في هذا الإيحاء، أو ترجع إليه في احل عمدها إذ ما دامت مهمته أن ينشئ علاقات وتركيبات جديدة وتضره باستمرار ويوجد كيانات لها أغوارها، مليء بالارتباطات، فأن الإيحاء دائماً يبقى هدفاً يسعى إليه، صحيح أن العقل الإيحائي يثير في النهاية لدى المتلقي وحتى لدى المتلقي الواحد أجواء متعددة مفعمة بالمثيرات والمنبهات إلا أن هذا عينة موطن البراعة لأنه ملمح من ملامح الفن العظيم"[3].

إن الصورة الموحية تحفز ذهن المتلقي وتداعب أحاسيسه وتجعلها في حركة ونشاط دائبين، وبذلك تحقق له متعة نفسية ومتعة ذهنية وتحمله إلى أجواء خيالية تبعده عن واقعه وتنتقل بهِ إلى عالم اقرب ما يكون إلى الأحلام، وكلما تأمل المتلقي ذو الحس المرهف الصورة وجد فيها ظلالاً جديدة تتسرب في حناياه[4]. كما إن الصورة الموحية تحس فيها

---

(1) الصورة في شعر بشار بن برد 83.

(2) لغة الشعر رجاء عيد 65.

(3) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث 105.

(4) ينظر: المصدر نفسه 106-107.

أن الألفاظ تحمل دلالات ابعد من دلالاتها الوضعية وتتلاشى فيها الملامـــح الخارجيـــة إذ يتحول كل جزء منها إلى رمز يموج بالحركة والحياة والعطاء المتواصل[1].

ولابد أن يكون للصورة وسائلها وهدفها وغايتها وبعدها عـــن التعـــبير المباشـــر واعتمادها على التعبير المجازي. فالمجاز هو الوسيلة الوحيدة لرسم صـــورة تمـــنح التجربـــة حيويتها وفاعليتها وتكشف عن عوالمها الخفية فهو "الأداة الكـــبرى مـــن أدوات التعـــبير الشعري لأنه تشبيهات داخلية وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذهِ هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل"[2]. وان سر جـــوهر البيـــان "لا يظهر إلا باستعمال المجازات الرشيقة والإغراق في الطائفةِ الرائعة وأسراره الدقيقة الفائقـــة كالاستعارة والكناية والتمثيل"[3].

ويرى نورمان فريد أن "المجاز ليس في حقيقة الأمر إلا الصـــورة"[4]. فالصـــورة المجازية تعد مصدر قوة في يد الشاعر وأداة بالغة الأهمية لديه ووسيلة أساسية يســـتطيع أن يتصرف بها ما شاءت له موهبته وخياله وقدرته أن يتصرف وستكون حريتـــه في خلـــق الأخيلة والرؤى التي يتيحها له استخدام المجاز لا حد له[5]. إذ إن كل صورة شعرية "هـــي إلى حد ما مجازية"[6]. وهكذا "فان الشاعر يعمد إلى كسر القوالب اللغوية ليجبرها علـــى تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذهِ عملية التشويق الخلاقة التي تعبد لنـــا حدة التصور بعد ن تثلمها العادة وتكشف كثافة العـــالم المحـــيط بنـــا بعـــد أن يفرغـــه الروتين"[7].

---

(1) ينظر: الصورة المجازية في شعر المتنبي 134.

(2) الصورة الشعرية 20.

(3) الطراز العلوي 1/43-44.

(4) الصورة الفنية نورمان فريد مان ترجمة جابر عصفور 34.

(5) ينظر: دير الملاك محسن اطيمش 246.

(6) الصورة الشعرية 21.

(7) النظرية البنائية في النقد الادبي صلاح فضل 82-83.

أما أنواع الصور وأنماطها، "فلقد تعددت بتعدد الدارسين والباحثين فلكل تقسيمه الخاص ومفهومه المحدود على وفق انتمائهِ الفكري والثقافي. فهنالك الصورة الحسية والصورة الذهنية والصورة الرمزية والصورة الجزئية والكلية التقريرية والموحية والنامية والثابتة، والفاعلة والجامدة والتقليدية والمبتكرة، والبسيطة والمركبة والمكتظة والمركزة والمتراكمة"[1].

وإذ نعود إلى غزل الشواعر لنتلمس مواطن الجمال في صورهن الغزلية نقرأ لعنان جارية الناطفي قولها: [2]

أحاطَ بي الحبُ، فَخَلْفِي لهُ	بحرٌ وقُدّامِي لهُ أبحُرُ
تخفقُ راياتُ الهوى بالردى	فوقي، وحولي للردى عسكرُ
سِيّان عندي في الهوى لائمٌ	أقلَّ فيهِ، والذي يُكْثِرُ

حاولت الشاعرة أن تصف الحب، بصفات متفردة، وبيان ما فعله بها فنشط خيالها فجعلت له بحراً من ورائها وأبحراً من أمامها في دلالة على أن ما ينتظرها من أهوال الحب كثير، ثم استعارت للردى رايات فوقها وحولها وهذهِ الرايات رايات ردى جموعها كثيرة، إذ جعلت للردى عسكراً وهو الجيش وهذا مجال جميل يضفي على الصورة بهاءً ورونقاً في نقل المشاعر والأحاسيس. فالشاعرة هنا في حال قلق واضطراب، ولكنها تحاول التغلب على هذا القلق من خلال التقليل من شأن اللائم الذي يلومها في هذا الحب حتى تساوى لديها إن كثُر لومه أو قل. ولعلها محاولة من الشاعرة لرسم صورة بصرية لهذهِ المشاعر التي تتمثل في نفسها وتملأ جوانحها. وتقول علية بنت المهدي[3]:

---

(1) الرحلة في شعر المتنبي منتصر الغضنفري 232، وللمزيد ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي 8-14، 186-189، والتفسير النفسي للادب 63-76، والصورة الفنية في التراث النظري والبلاغي 374، والصورة الفنية في شعر ابي تمام 141-220، والصورة المجازية في شعر المتنبي 25-26.

(2) الاماء الشواعر 49.

(3) اشعار اولاد الخلفاء 64.

أرىَ جسدي يَبلَــى وسُــقمِيَ بــاطِنُ　　وفي كبـــدي دَاءٌ وقلبِـــي ســـالِمُ
فما السُّقمُ إلاَّ دون سُــقمٍ أصــابنِي　　ولا الجَهدُ إلاَّ والــذي بِــيَ أعظَــمُ

لقد حددت الشاعرة أن مرضها الدفين وهو الحب قد أنحل جسدها وابلاه مؤكدة ذلك بأن في كبدها داءً (رمز للمرض) في حين إن قلبها سالم ومبعث سلامته انه مفعم بالحب بل إن هذا الحب هو سبب الداء..... لتبالغ في البيت الثاني حين تجعل السقم جميعاً ومجرداً دون سقمها الذي تعاني لشدته وكذلك الجهد والنصب الذي تعيشه فهو أعظم بكثير ممن يعيشهُ غيرها... وفي ذلك كله مبالغة تُشعر بشدة ما تعاني من الحب حتى اضر بجسدها واهزلها.

وتقول في موضع آخر:[1]

يا مُوقِدَ النّارِ بالصّحراءِ مــن عُمُــقٍ　　قُمْ فآصْطَلِ النّار من قلــبٍ بِكُــم قَلِــقِ
النّــارُ تُوقِــدُها حينــاً وتُطْفِئُهــا　　ونــارُ قلبِــي لا يُطْفَــى مِــن الحُــرَقِ

يتضح دور الخيال في هذهِ الصورة التي رسمتها الشاعرة للنار المشتعلة في قلبها؛ فهي تطلب من حبيبها أن يوقد من نار الهوى التي في قلبها النار التي يوقدها في الصحراء نوراً وكرماً ورفعاً للأذى وفي ذلك كناية عن شدة ما تعاني من الحب. وإذا ما كانت النار العادية توقد وتطفأ بسهولة فان نار حبها لا تنطفيء. فارادت الشاعرة من خلال هذهِ الصورة المتخيلة أن تكشف عن مقدار حبها ووجدها بالحبيب، وهذهِ مزية الخيال في الصورة من حيث انه "يكسر الحاجز الذي يبدو عصياً بين العقل والمادة، فيجعل الخارجي داخلياً والداخلي خارجياً، ويجعل من الطبيعة فكراً، ويحيل الفكر الى الطبيعة، وهذا موطن السر في الفنون[2].

وتقول رابعة العدوية:[3]

---

(1)اشعار اولاد الخلفاء 67..

(2) الصورة الادبية مصطفى ناصف 27.

(3) شاعرات العرب بشير يموت 228.

وزادي قليـــلٌ مـــا أراهُ مُبَلِّغِـــي أللزَّادِ أبكـــي أم لطـــولِ مســـافتي؟
أتُحْرِقُنـــي بالنـــارِ يـــا غايـــةَ المُنَـــى؟ فأين رجائي فيـــك؟ أيـــن مَخَـــافتي؟

لقد رسمت الشاعرة صورة للشوق الذي تشعر به نحو المحبوب حين أظهـــرت أولاً بان زادها من الحب والجهد والتقرب لن يبلغها إلى غايتها في الاتصال بالمحبوب حتى أفادت من أسلوب الاستفهام لتعلن عن حيرتها من عدم معرفتها بالسبب الذي يمنعها من بلـــوغ غايتها تلك أهو الوسيلة معبرةً عنها بالزاد أم طول المجاهدة معبرةً عنها بالمسافة؟ ثم تخاطب المحبوب متسائلة: كيف يحرقها بالنار كناية عن شدة حبها له، في حين أنها تنتظر منـــه أن يساعدها على بلوغ ما تريده، رأفةً بها ورحمة .. بل ومخافتها منه. ولنلحظ غلبـــة الطـــابع الذهني على هذا النص، وان حاولت الشاعرة تقريبه بمثل تعبيري طول المسافة–وان لم تكن محددة–وأتحرقني بالنار فمن المعلوم "أن العلم الأول إلى النفس أولاً عـــن طريـــق الحـــواس والطباع ثم من جهة النظر والرؤية، فهو إذن أمس بها رحما وأقوى لديها ذمما، وأقدم لهمـــا صحبة وآكد عندها حرمة، وإذا نقلها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع، وعلى حد الضرورة..... فأنت إذن كمـــن يخبر عن الشيء من وراء حجاب ثم يكشف الحجاب ويقول: ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت"[1]. وهذهِ علية بنت المهدي تقول:[2]

ألفتُ الهوى حـــتى تشـــبَّثَ بي الهـــوى وأردَفَني منه علـــى مَرْكَـــبٍ صـــعبِ
كِتَـــابِيَ لا يُقـــرَى ومـــا بي لا يُـــرَى ونار الهوى شـــوقاً توقَّـــدُ في قلبِـــي

فتستعير للهوى القدرة على التشبث بها لشدة ألفتها له، بل انه يأخذها وراءه على مركب صعب كناية عمّا يقتضيه هذا الهوى من نَصَب ومعاناة. ثم تعود لتقرر أن ما بها من هوى وأثره فيها لا يحس به احد–ولعلها تعني المحبوب–في حين إن نار هذا الهوى تشتعل في قلبها وقد كنت عن ذلك بان كتابها لا يُقرى، معززة إياه بتعبير مباشر هو أن مـــا بهـــا لا

(1) اسرار البلاغة 109.
(2) اشعار اولاد الخلفاء 80.

يُرى .... ولا تظن أن قولها (كتابي لا يقرى) إشارة صريحة إلى أنها ترسل رسائل أو كتباً حقيقية ولكن المحبوب لا يستقبلها أو لا يرد عليها.

وتقول في موضع آخر:(1)

وَمُدمِنُ الخمرِ يصحو بَعْدَ سَكْرَتِهِ   وصاحبُ الحبِّ يَلْقَى الدَّهرَ سكرانا

وقد سَكِرْتُ بلا خمرٍ يُخامرُني   لَمَّا ذَكَرْتُ وما أنساهُ إنسانا

فهذِهِ الصورة تشير إلى مدى تمكن الحب في قلبها فهي سكرانة من غير خمر بل مبعث سكرها الحب الذي جعلها بالنشوة والسرور وقد هيأت المتلقي لتقبل هذهِ الصورة بان ذكرته بان مدمن الخمر لابد له أن يصحو، وسكرها دائم لا انقضاء له لأنها قررت بان تبقى طول الزمن سكرانةً بحبهِ.

وتقول علية بنت المهدي في موضع آخر:(2)

أسعى فما أُجْزَى وأظما فما   أروى من البارِدِ والعَذْبِ

يحملُني الحبُّ على مَرْكَبِ   من هَجرِكُم يا أَمَلِي صَعْبِ

توحي هذهِ الصورة بتعطش الشاعرة للارتواء. وما عطشها إلا كناية عن شوقها إلى الحبيب وما ريّها إلا لقياه والوصال به، ولعل البارد العذب هو ثغر الحبيب على عادة الشعراء في وصف ثغور أحبتهم، وفي ذلك توظيف لحاستي الذوق أولاً واللمس ثانياً في رسم الصورة. ثم استعارت للهجر مركباً ووصفته بالصعب لشدة معاناتها فيه يسوقها الحب إليه ويحملها عليه. وقد جاءت الأفعال في هذين البيتين بصيغة المضارعة تأكيداً لدوام حال الحب التي تعيشها.

وهذهِ سلمى اليمامية(*) جارية أبي عباد تقول:(3)

---

(1)اشعار اولاد الخلفاء 79.

(2) اشعار اولاد الخلفاء 66.

(*) ترجمتها في: بدائع البدائة 125-126، المسالك 144/8.

(3) الاماء الشواعر 110.

يكفـــي الزمـــانُ فعالـــه يكفـــي	أبقـــى البغـــيضَ وبـــزّني إلفِـــي
يـــا نازحـــاً شـــطَّ المـــزارُ بـــهِ	شوقي إليـــك يَجِـلُّ عـــن وَصْـــفِي
أســـهوتَ عـــيني في تفرقّنـــا	ما التـــذ بعـــدَك بـــالكرى طَرْفِـــي
أغفـــى لكـــي ألقـــاك في حُلمـــي	ومـــن الكبـــائرِ ثاكـــلٌ تَغْفِـــي

تخبر الشاعرة بدءا بما فعل الزمان بها إذ أبقى البغيض وابعد الحبيب، ثم تنتقل إلى مخاطبة المحبوب البعيد الغائب لتؤكد أن شوقها إليه اكبر من أن يوصف، وان طرفها ما اكتمل بالنوم منذ غادرها، مع أنها تحاول النوم عسى أن تراه في منامها إلاّ أنها تعود لتقرر أن محاولتها هذهِ تعد جريمة على ثاكل مثلها فهي تشبه نفسها وبعدها عن المحبوب بالثكلى التي فقدت عزيزاً.

ومن الصور التي عبرت عن نفس الشاعرة إزاء الحبيب وما تحسه في مواقف متباينة، قول جارية خزيمة بن خازم:[1]

فهل تذكرت عهدي في المغيب كمـــا	قد شفّني الهـــمُّ والأحـــزانُ والـــذكرُ

قولها (كما قد شفني الهم والأحزان والذكرُ) توحي بإحساس الشاعرة، فحب هذا الرجل على الرغم من البعاد ومرور الزمان لم يتغير لثباتهِ في قلبها وبقائها على عهده، وقد اختارت الشاعرة المغيب وقتاً لربط تذكر الحبيب عهدها لتضفي مزيداً من الشاعرية والرقة على ما تعاني فضلاً عن الإيحاء بقرب الليل بما يعنيه من حزن وألم واختلاء بالنفس يهيج الذكرى والصبابة.

وتقول علية بنت المهدي أيضاً:[2]

خبـــأت في شِـــعْري ذِكْـــرَ الـــذي	أَرَدْتُـــه كالحَـــبِّ في الجيـــــبِ

---

(1) الإماء الشواعر 85.

(2) اشعار اولاد الخلفاء 62.

إن الشاعرة لا تستطيع ذكر الحبيب فهي ممنوعة من ذكرهِ لأسـباب اجتماعية وأسباب ترجع إلى طبيعة المرأة. ومما زاد من قدرة الصورة على الإيحاء اختيار لفظة (خبأت) التي توحي بالسكون والاستقرار فضلاً عن الخوف والقلق..... وقد شبهت ذكرها إياه في شعرها بوجود الحب في الجيب وذلك من حيث انتشاره وتوزعه.

وقالت في موضع اخر(1).

جُرُوحُ دوامٍ مـا تُـداوى كُلُومُهـا　　　كما لا أرى كَسْرَ الزّجَاجَـةِ يُشـعَبُ

فالشاعرة تشبه جروحها من حيث عمقها وشدتها ثم صعوبة علاجها او استحالته بالزجاجة المكسورة إذ يصعب جبرها، فقلب الشاعرة كالزجاجة في الرقة وسهولة الكسر وصعوبة التئامه إذا ما انجرح ولا يزول هذا الجرح.

وتقول دنانير: (2)

قانصٌ تأمنـهُ غزلانـــه　　　مثل ما تـأمن غـزلان الحـرمْ

فالشاعرة تكني عن هذا الحبيب وحرصه على من معه وإخلاصه في مشاعره-وربما قصدت نفسها بذلك-بان غزلانه تأمنه... مشبهة حال من معه تجاهه بغزلان الحرم الآمنة المرتاحة الهادئة... ولعلها أرادت أن تربط بينه وبين الحرم من حيث أخلاقه إذ مستمدة من قيم الحرم العالية الرفيعة وهل الحرم إلاّ الإسلام فكلاهما يبعث الأمان والراحة والاطمئنان في نفوس من يقصده ويلجأ إليه. إن في هذهِ الصورة بعداً يرتبط بالجانب الذهني النفسي من حال الحب إذ يرتبط بالأمن والثقة والراحة.

وتقول فضل الشاعرة: (3)

يــا مــن حكـاهُ الياســمينُ　　　وطيـبُ ريـحِ النرجـسِ

---

(1)اشعار اولاد الخلفاء 77.

(2) الإماء الشواعر 55.

(3) المصدر نفسه 79.

لقد استعارت الشاعرة بـــ(الياسمين والنرجس) صفة لا تمتلكها إلا الكائنات الحية وهي القدرة على المحاكاة فما كل زهر الياسمين بجمال المحبوب وما كل ريح نرجس بطيب جمال المحبوب وعبق رائحته، وترسم الشاعرة صورة تنقل المتلقي في سماء الخيال مثيرة المتعة والدهشة في نفسه، مضيفة بعداً حسياً شمياً أضاف قيمة جمالية إلى النص وزاد من أثره في المتلقي، فضلاً عن الإفادة من حاسة البصر حين جعلت الياسمين يحاكيه.

وتقول دنانير: [1]

صـــلِّ أن احببـــتَ أن تعطـــى المـــنى	يـــا ابـــا الشـــعثاء لله وصُـــمْ
ثم ميعـــادُكَ يـــومَ الحشـــرِ في	جنـــةِ الخلـــدِ إن اللهُ رَحِـــمْ
حيـــث ألقـــاكَ غلامـــاً يافعـــاً	ناشـــئاً قـــد كملـــت فيـــه الـــنعَمْ

على الصعيد البلاغي في علم البيان هنالك كناية تعريضية متحققة في النص، إذ كنَّت الشاعرة بهذا النص عن الحبيب الذي لا يلقاها في هذه الحياة حياة الدنيا فكنت باللقيا في يوم الحشر، ومن الممكن أن يكون الشخص المقصود (أبا الشعثاء) كبيراً في السن، إذ كنت عن ذلك تعريضاً بقولها:

حيـــث ألقـــاكَ غلامـــاً يافعـــاً	ناشـــئاً قـــد كملـــت فيـــك الـــنعم

وتقول علية بنت المهدي: [2]

قـــد ثَبـــتَ الخـــاتمُ في بِنْصَـــرِي	إذ جـــاءني منـــكَ تَجَنّيكـــا
حَرَّمـــتَ شُـــربَ الـــرَاحِ إذ عِفْتَهـــا	فَلَســـتُ في شـــيءٍ أُعاصـــيكا
فلـــو تطوّعْـــتَ لَعَوّضْـــتَني	منـــكَ رُضَـــابُ الرِّيـــقِ مـــن فيكـــا
فَيـــا لهـــا مـــا عِشْـــتَ مِـــنْ نعمـــةٍ	لســـتُ لَهَـــا مـــا عِشْـــتُ أجزِيكـــا

(1) الاماء الشواعر 55.

(2) اشعار أولاد الخلفاء 63.

وعلى عادة الشعراء تعلن الشاعرة عن رغبتها في رشف ريق الحبيب ويبدو أن "لذة إرواء الظمأ ألطفت من لذة إشباع الجوع، وأدنى منها إلى المشاعر الجمالية، ولعل سبب ذلك هو إرواء الظمأ أسرع فعلاً في إنعاش الجسم"[1]. وهكذا تستفيد الشاعرة من توظيف حاسة الذوق في رسم صورها وان كان الذوق هنا مرتبط نتيجةً باللمس الذي: "يتيح لنا دائماً أن نشعر بإحساسات فنية من كل نوع حتى ليستطيع أن ينوب مناب البصر إلى حد بعيد ... ولئن كانت حاسة اللمس لا تستطيع إدراك الألوان، فإنها تطلعنا في مقابل ذلك على ناحية جمالية لا تستطيع العين وحدها ان تطلعنا عليها، اعني النعومة والرخاصة والملاسة، فجمال المخمل لا يقوم على لمعانه فحسب، بل على نعومة ملمسه كذلك"[2].

وتقول نبت جارية المعتمد على الله: [3]

وطيب نشرِكِ مثل المسك قد نسمتْ   ريّا الرياضِ عليه في دجى السحرِ

فطيب رائحة الحبيب يشبه رائحة المسك ولكن في حال بعينها ووقت بنفسه وهو مرور رياح الرياض-بزهورها- عليه وقت السحر حين يكون الجو طيب البرودة وهادئ الحركة فيصير انتشار العبير أوسع وتأثيره أكثر إنعاشاً ومن ثمة تسهم حاسة الشم في هذا الإطار الذي وضعت فيه في تعزيز أبعاد الصورة وزيادة أثرها في المتلقي.

وتقول طيف البغدادية: [4]

فتكــــتْ بنــــا يــــومَ القِــــداحِ   بيضــــــاءُ تهــــزأ بــــالملاحِ
تُبْــــدي الظــــلامَ بفرعهــــا   وبوجههــــا ضــــوءُ الصــــباحِ

انها صورة بصرية، فالفتاة بشرتها بيضاء وجمالها يطغى على نظيراتها ... شعرها شديد السواد حتى كأن الظلام يبدو فيه ووجهها شديد الألق والبهاء حتى كأن ضوء

---

(1) مسائل فلسفة الفن المعاصرة 74.

(2) المصدر نفسه 73.

(3) الإماء الشواعر 183، والمستظرف السيوطي 70.

(4) نزهة الجلساء 68.

الصباح فيه، فالصورة التي تدرك بالبصر لا تقف عند هذهِ الحاسة فقط، بل يعتمد تأثيرها على كيان الانسان كله؛ وذلك لكونها "تستمد عمقاً جديداً من المعاني الكثيرة التي ارتبطت بها حتى أصبحت مركزاً تجتمع حوله اجزاء كاملة من وجودنا، انها الحياة كلها مكثفة مختصرة فالذكرى عند من وهبت له حاسة البصر سلسلة من اللوحات..... ان بين الادراكات البصرية والافكار انسجاماً خفياً يدركه الشعراء ويراعونه في كل ما ينظمون"[1].

وتقول حسناء جارية يحيى بن خالد البرمكي: [2]

وكيف منجاي وقد حَفَّ بي	**بحر هوىً ليس له شطُّ**
يُدركك الوصالُ فتنجو به	**أو يقع الهجرُ فتنغطُّ**

تحاول الشاعرة أن تنقل مشاعرها وأحاسيسها إلى صورة مادية حتى يحس بها المتلقي ويتفاعل مع معاناتها اذ تجعل الهوى بحراً ليس له شط أو نهاية ولا تكون المنجاة منه إلاّ بوصل حبيب او الفراق نتيجة الهجر الذي يؤدي الى الموت... ومن ثمة فلا ثالث لهذين المصيرين اذ لا شط.

(1) مسائل فلسفة الفن المعاصرة 79.

(2) المستظرف السيوطي 20.

المبحث الثالث

الإيقاع

يشغل الإيقاع مكاناً مهماً في الدراسة الفنية، وذلك لأنهُ من العناصر الجمالية الأساسية المكونة للبناء الفني، في الشعر عامة، وفي القصيدة العربية خاصة. والإيقاع هو "التواتر بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء"[1]. وورد في المعجم الأدبي أن الإيقاع "فن في إحداث إحساس مستجاب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة، وأن الإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشعر بصورة طبيعية عفوية"[2]. وهذا يدل على أن الإيقاع يمكن تلمسه في الحروف والكلمات والجمل، لأنه قائم على الحركة التي قد تكون متسارعة أو متباطئة أو قد تكون بارزة أو خافته.

وعن أهمية الموسيقى في الشعر عامة قال الدكتور إبراهيم أنيس: "والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى. التي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية، فهو كالعقد المنظوم، تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً فإذا اختلفت في شيء ما من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام العقد"[3].

والشعر بوصفه وسيلة الشاعر نحو تحقيق التوافق بينه وبين العالم الخارجي فإن من أهم دعائم هذا التوافق هو الإيقاع ؛ لأنه "إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك

---

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مجدي وهبة وكامل المهندس 42.

(2) المعجم الأدبي جبور عبدالنور 44.

(3) موسيقى الشعر إبراهيم أنيس 8.

لأصوات الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور"[1]. ومن ثمة تتضح صلة الإيقاع الوثيقة بمضمون العمل الفني فهو "يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني"[2].

إن الإيقاع عنصر متغير في النص الشعري؛ لأنه خاضع للحال الشعورية والانفعالات النفسية إذ يعتمد على "جرس اللفظة ووقعها على السامع، الناشئ من تأليف الأصوات، حروفها وحركاتها ومدى توافق هذا الإيقاع الداخلي مع دلالة اللفظة"[3]. ومن خلاله يمكن التماس "ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينتج من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً أو بين الكلمات بعضها مع بعض حيناً أخر"[4].

وهذه الدراسة إذ تجعل للإيقاع مستوى خاصاً بين المستويات الفنية للبناء الشعري فإنها تتفق مع النقد الحديث في تقسيم الموسيقى على[5].

1. إيقاع خارجي: يحكمه العروض وحده وينحصر في الوزن والقافية.
2. إيقاع داخلي: تحكمه قيم صوتيه داخل النص أرحب من الوزن والنظام المجردين وتتمثل في إيقاعات صوتية تنبع من اختيار الشاعر للألفاظ وما بينها من تجانس وتلاؤم في أصوات الحروف والحركات ومن المواءمة والتناسق بين العبارات ومن اتحاد هذه الأشياء سوف يتولد البناء الموسيقي للشعر.

---

(1) موسيقى الشعر العربي شكري محمد عياد 116.

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب 42.

(3) قضايا الشعر المعاصر في النقد الأدبي إبراهيم عبدالرحمن محمد 36.

(4) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية مجيد عبدالحميد ناجي 41.

(5) ينظر: في النقد الأدبي شوقي ضيف 97، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث يوسف حسين بكار 195.

الإيقاع الخارجي

ويقصد به "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي تـوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقرة في الكلام أو في أبيـات القصيدة التي تمثله التفعيلة في البحر العربي"[1]. ويشكل هذا الإيقاع قيداً على الشـاعر لا يستطيع الفكاك منه ؛ إذ يُلزِمهُ بنظام معين في بناء البيت الشعري وذلك على وفق تفعيلات البحر المستخدم، فضلاً عن التزامه بقافية واحدة على مدار القصيدة مما يحتم عليه امـتلاك ثروة لغوية هائلة تمكنه من الاستمرار في ضخ القوافي حتى نهاية القصيدة.

الوزن

"يعد الوزن علامة فارقة للقول الشعري فهو الذي يميزه عن سواه من فنون القول إذ إنه العنصر الذي يمنح الكلام موسيقى خارجية"[2]. وقد كان الوزن موضوع اهتمـام النقاد القدامى فهو "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها الضرورة"[3].

وتقوم التفعيلات على "عدد من الضربات التي يستغرق كل منها كماً معينـاً"[4]. من الزمن. كما إنه بتكرار هذه الضربات على نحو ثابت تقريباً يحقق للوزن استقراره النابع من الانسجام بين أفكار المبدع وكلماتِهِ، الأمر الذي يحدث توازناً يؤدي إلى خلـق جـو نفسي موسيقيٍ ينتقل إلى المتلقي فيحقق الانسجام النفسي فضلاً عن المتعة واللـذة الـتي تصدر عن أصواته المختلفة في نغماتها وأدائها[5].

---

(1) النقد الأدبي الحديث 461.

(2) بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة فيصل صالح القصيري 192.

(3) العمدة 134/1.

(4) موسيقى الشعر العربي 122.

(5) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري عبدالفتاح صالح نافع 71.

أما عن العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة فممن تحدثوا عنها حازم القرطاجني فقال: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد بهِ الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد بهِ البهاء والتفخيم وما يقصد بهِ الصغار والتحقير وجب أن تحاكيء تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، فإذا قصد في موضوع قصداً هزلياً أو استخفافاً وقصد تحقير الشيء أو العبث حاكى ذلك بما يناسبه من الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"[1]. إلا أن فكرة الربط بين الغرض أو الموضوع بالوزن لم تلق قبولاً في أغلب الدراسات الحديثة فالشعراء لم يتخذوا لكل غرض من الأغراض وزناً خاصاً به "فهم كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم ويكتفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً ونذكر أنها نظمت في الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل لتعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص"[2] ؛ فالشاعر لا يتحرك على وفق خصائص البحور عروضياً بل يتحرك على وفق تموجات نفسه الداخلية، وهذهِ التموجات هي التي تضفي الجو الشعوري على البحر العروضي، الأمر الذي يختلف من شاعر إلى آخر.

وفي دراستنا لأوزان الشعر في غزل الشواعر وجدنا أن الشواعر لم يتحركن في كل المساحة الموسيقية التي بها اكتملت صورة العروض العربي من الناحية النظرية، فمن بين البحور الخمسة عشر التي جمعها الخليل في الدوائر الخمس وما استدركه عليه الأخفش الأوسط من وزن المتدارك، كانت حركة غزل الشواعر منحصرة في عشرة بحور في الغزل العذري، وثمانية في الغزل الحسي ومنها ما كان مجزوءاً في كليهما، أما في الغزل الصوفي فكانت الحركة منحصرة في ستة بحور وكانت من البحور الصافية والخفيفة.

---

(1) منهاج البلغاء حازم القرطاجني 226.

(2) موسيقى الشعر 195، وينظر: موسيقى الشعر العربي 18.

وكانت النسب متفاوتة من حيث استخدام البحور ففي حين غلب نوعاً ما على نظم الشواعر للغزل نحو (الطويل، والكامل، والسريع، والبسيط) قل نظمهن الغزل في (الهزج، والخفيف، والمتقارب). وللاطلاع على تفصيلات هذا الأمر انظر الجداول الآتية:

الغزل العذري: مجموع الأبيات التي أحصيناها لشواعر العصر العباسي فيه (452) بيتاً وقد توزعت من حيث البحور على النحو الآتي:

م/ البحور الكاملة

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	85	%18.80
الكامل	64	%14.15
البسيط	61	%13.5
السريع	56	%12.4
الرمل	27	%5.97
المنسرح	17	%3.76
الوافر	16	%3.53
الخفيف	16	%3.53
المتقارب	14	%3.09
الهزج	2	%0.44

ب/مجزوءات البحور

مجزوءات البحور	عدد الأبيات	النسبة المئوية
مجزوء الكامل	48	%10.6
مجزوء الرمل	13	%2.87
مجزوء البسيط	11	%2.43
مجزوء الوافر	8	%1.76
مجزوء الرجز	7	%1.54
مجزوء الخفيف	5	%1.106
مجزوء السريع	2	%0.44

الغزل المادي: مجموع الأبيات (33) بيتاً توزعت على النحو الآتي:

م/ البحور الكاملة

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكامل	9	%27.27
الطويل	5	%15.15
الرجز	3	%9.09
المجتث	2	%6.06
البسيط	1	%3.03

ب/ البحور المجزوءة

البحور المجزوءة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
مجزوء الرمل	6	%18.18
مجزوء الوافر	4	%12.12
مجزوء الخفيف	3	%9.09

الغزل الصوفي: مجموع الأبيات (38) بيتاً توزعت على النحو الآتي:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكامل	9	%23.68
الخفيف	9	%23.68
الرمل	7	%18.42
الوافر	5	%13.15
المتقارب	4	%10.52
الطويل	4	%10.52

ويمكن أجمال نسب البحور المستخدمة في كل نمط من أنماط غزل الشواعر علـى النحو الآتي:

نمط الغزل / البحر	الغزل العذري	الغزل المادي	الغزل الصوفي
الطويل	%18.80	%15.15	%10.52
الكامل	%13.5	%27.27	%23.68
البسيط	%13.05	%3.03	-
السريع	%12.4	-	-

البحر / نمط الغزل	الغزل العذري	الغزل المادي	الغزل الصوفي
الرمل	%5.97	–	%18.42
المنسرح	%3.76	–	–
الوافر	%3.53	–	%13.15
الخفيف	%3.53	–	%23.68
المتقارب	%3.09	–	%10.52
الهزج	%0.44	–	–
الرجز	–	%09.09	–
المجتث	–	%6.06	–

أما استخدام مجزوءات البحور في كل نمط من أنماط غزل الشواعر فكـــان علـــى النحو الآتي:

مجزوء البحر / النمط	الغزل العذري	الغزل المادي	الغزل الصوفي
مجزوء الكامل	%10.6	–	–
مجزوء الرمل	%2.87	%18.18	–
مجزوء البسيط	%2.43	–	–
مجزوء الوافر	%1.76	%12.12	–
مجزوء الرجز	%1.54	–	–
مجزوء الخفيف	%1.106	%9.09	–
مجزوء السريع	%0.44	–	–

والملاحظ من خلال الإحصائيات التي عملناها لأوزان شعر غزل الشواعر بعد استقرائنا إياه كاملاً أن الشواعر قد غلب نظمهن في الغزل العذري النظم على البحر الطويل. ومن الأمثلة على ذلك قول فضل الشاعرة[1].

وَعَيشِكَ لو صَرّحتُ باسِمِك في الهوى	لاقصرتُ عن أشياءَ في الهزلِ والجدِّ
ولكنني أُبدي لهذا مودةً	وذاك واخلو فيك بالبثِ والوجدِ
مخافةَ أن يُغرى بنا قولُ كاشحٍ	عدوٍّ فيسعى بالوصالِ إلى الصّدِ

وتقول متيم الهاشمية[2]:

جعلتُ كتابي عَبرةً مستهلةً	على الخدِّ من ماءِ الجفونِ سُطُورُ
ورُسِلي بحاجاتي وهن كثيرةٌ	إليك إشاراتٌ بها زفيرُ

إن وفرة المقاطع وامتداد المساحة الصوتية يعطي الشاعر أو الشاعرة مزيداً من المرونة في التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعري. ومن خلال هذا يمكننا القول إن البحر الطويل هو من أكثر الأوزان ملائمة للتعبير عن هذهِ العاطفة؛ والسبب في ذلك أن الشاعرة يمكنها استغراق فكرها عبر سطر عروضي مستقل يهيؤ السبيل لها لاحتواء الخاطرة الجزئية في البيت الشعري. فضلاً عن أن البحور الطويلة ومنها الطويل تتيح للشعراء الاستغراق في التعبير عن المشاعر ووصف الحالات المختلفة... ومن ثمة فإن البحور الطويلة الإطار الأكثر ملاءمة لطبيعة الغزل العذري.

كما إن الشواعر في غزلهن العذري استخدمن البحور الصافية، وهي البحور التي تتكون من تكرار التفعيلة نفسها والبحور المركبة وهي البحور التي تنماز بتنوع التفعيلة تفعيلتين أو أكثر وقد استخدمت الشواعر البحور المرتبة بنسبة أكبر من البحور الصافية. فمثلاً قالت علية بنت المهدي على الخفيف[3].

(1) الإماء الشواعر 77.

(2) المصدر نفسه 120.

(3) اشعار أولاد والخلفاء 65.

لَيْسَ خَطْبُ الهوى بخَطْبٍ يَسَيرِ لَيْسَ يُنبيك عنه مِثلُ خبيرِ
ليسَ خَطْبُ الهوى يُدَبَّرُ بالـ ـرّأيِ ولا بالقياسِ والتّقديرِ

أفادت الشاعرة من بحر الخفيف هنا؛ لأنه ينماز بتنوع التفعيلة وتراوحها "بين مساحتين تختلفان طولاً وقصراً وإن كان انتظام ترددهما كفيلاً بتعويض ما يلحظ بين المساحات الزمنية من مراوحة"(1).

أما استخدام الشواعر للبحور القصيرة المجزوءة كالهزج والرمل ومجزوء الكامل ومجزوء الرمل ومجزوء الرجز... فمن الأمثلة عليها قول عليه بنت المهدي(2). على بحر الرمل.

بُنِى الحُبُّ على الجَوْرِ فلو أنْصَفَ المَعْشُوقُ فِيهِ لَسَمَجْ
ليس يُسْتَحْسَنُ في وَصْفِ الهَوَى عاشِقٌ يَعرِفُ تأليفَ الحُجَجْ
وقليلُ الحُبِّ صِرْفٌ خالِصٌ لَكَ خَيرٌ من كثيرٍ قَدْ مُزِجْ

وتقول فضل الشاعرة(3). على مجزوء الكامل

عَلَمَ الجمالِ تركتِني في الحُبِّ اشهر من عَلَمْ
ونصبتِني يا مُنيتي غَرَضَ المَظَنَّةِ والتُّهَمْ

إن استخدام الشواعر لهذهِ الأوزان جاء تعبيراً عن ذوق العصر في السرعة والإيجاز ومحاكاةٌ له، فضلاً عن طبيعة المرأة الرقيقة المتقلبة بل المتسرعة ورغبتها في التدلل وخفة الظل.

أما ما يخص غزل الشواعر الحسي فإنهن أكثرن من النظم على بحر الكامل الذي هو من البحور الصافية، وفي مثال على ذلك قول صاحب جارية ابن طرخان النخاس(4).

---

(1) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري محمد فتوح أحمد 43.
(2) اشعار أولاد الخلفاء 66.
(3) الإماء الشواعر 63.
(4) المصدر نفسه 194.

خـــيراً رأيـــتَ وكـــلّ مـــا أبصـــرتَهُ ســـتنالُهُ منِـــي بـــرغمِ الحاســـدِ
إني لأرجـــو أن تكـــونَ مُعـــانقي وتظـــلّ مـــني فـــوقَ ثـــديٍ ناهـــدِ
ونبيـــتُ أنعـــمَ عاشـــقينِ تفاوضَـــا طَرَفَ الحديثِ بـــلا مخافـــةِ راصـــدِ

فضلاً عن أُّهن نظمن على البحور المجزوءة، ومثال ذلك قول ريّا جارية إســحاق الموصلي على مجزوء الخفيف[1].

يـــــا لذيـــــذَ المعانقـــــه يـــــا كريـــــةَ المفارقـــــهْ
جـــزتَ يـــا منتـــهى المـــنى بي حـــــــدّ الموافقـــــهْ
وانـــــا دون مـــــن تـــــرى لــــــك واللهِ عاشــــــقهْ

ويعود هذا الاختبار إلى ما أشرنا إليه من طبيعة ذوق العصر آنذاك وشخصية المرأة الرقيقة ناهيك عن صلاح مثل هذه الأبيات بحكم قصرها وتوقيعاتها الخفيفة السريعة.

أما الغزل الصوفي فلم ينظم على البحور المجزوءة بل كان على البحــور الصــافية والخفيفة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن الشاعرة في تجلياتها الصوفية تريد أن تبقــى في حال اتصال مع الله (سبحانه وتعالى) مدة أطول دون انقطاع الأمر الذي لا تحققه البحور المجزوءة والقصيرة. وخير مثال على ذلك قول رابعة العدوية[2].

إني جَعَلْتُـــكَ في الفـــؤادِ مُحَـــدِّثي وأبحتُ جســـمي مـــن أرادَ جُلوســـي
فالجِســـمُ مـــني للجلـــيسِ مـــؤانِسٌ وحبيـــبُ قلـــبي في الفـــؤادِ أنيســـي

ولعنا لا نخطئ إذا ما قلنا إن هذا الشعر في جانب من كان يميــل إلى التطريــب الشجي والترصيع ومد الصوت... أكثر من ميله إلى الإيقاع الراقص الخفيــف حــتى إنّ المجالس أكثر مدعاة إلى مثل هذا الإيقاع[3].

---

(1) الإماء الشواعر 171.

(2) شاعرات العرب بشير يموت 227.

(3) ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي عبدالقادر القط 242.

القافية

وهي الركن الثاني من أركان الايقاع الخارجي، وتعد عنصراً مهماً وجزءاً ثانياً في القصيدة، وقد تعددت تعريفاتها واختلفت[1]. فالقافية في رأي الخليل هي: الســاكنان في آخر البيت وما بينهما من متحركات مضافاً إلى ذلك الحرف الذي قبــل الســاكن"[2]. ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن القافية ليست إلاّ "عدة أصوات تتكرر في أواخر إلا شطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن[3]. فهي تهب البيت وحدته وتضفي عليه تناسقه الموسيقي من خلال تآزرها مع بقية العناصر الفنية. وهذا ما يجعل وجودها في القصيدة ضرورياً ولا يمكن الاستغناء عنها، وقد تنبــه حــازم القرطاجني لأهمية القافية فقد قال بعض العرب: "أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه وأطراده وهي موافقة، فإن صحت اســتقامت جربته، وحسنت موافقة ونهاياته"[4].

إن القافية ذات أهمية كبيرة في تشكيل البناء الموسيقي الشعري لأنها تمثل "فاصــلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهي عندها سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون القافية ختام السيل النغمي وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات فيكــون

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي 99.

(2) شرح تحفة الخليل عبدالحميد الراضي 342.

(3) موسيقى الشعر 273.

(4) منهاج البلغاء 271.

لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت، وتنشأ عن تردد القوافي لـــذة موســـيقية خاصة"[1].

وأكد النقاد قديماً وحديثاً على أهمية العلاقة ما بـــين القافيـــة والمعـــنى، فقـــال قدامة بن جعفر: "أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملائمـــة لما مر فيه"[2]. بمعنى أنّ ترتبط الأفكار بالقوافي "ارتباطاً باطنياً، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب لـــه الأذن ولا يتحـــرك بـــهِ الخيال، أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتنـــاغم القوافي فإنه يكون للغة الشعر تأثير ساحر"[3].

وللقافية أجزاء تتمثل في الحروف والحركات: أما حروفها فخمسة وهي الـــروي والتأسيس والردف والوصل والخروج، وأما حركاتها فست هي: الرس والإشباع والحـــذو والتوجيه والمجرى والنفاذ[4].

أما حرف الروي فلعله الأهم من حروف القافية وتكمن أهميته في كونه "النقـــرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها مهما اختلفت... إنه الترجيعة الضابطة التي نتوقع مجيئها دائماً كما نتوقع مجيء غائب عزيز، ولولاها لحلت الفوضى محل النظـــام"[5]. بل هو سمة مميزة لأن عليه تبنى القصيدة، ذلك أنه "النبرة أو النغمة التي ينتهي بهـــا البيـــت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة ليكون الرباط بين هذهِ الأبيات يساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها"[6]. بل إن القصيدة غالباً ما تنسب إلى حرف الروي ويقـــال في وصف القصيدة: رائية أو لامية أو يائية... الخ.

---

(1) القافية ودورها في التوجه الشعري د. هاني الحمداني 29.

(2) نقد الشعر 167.

(3) في الشعر الأوربي المعاصر عبدالرحمن بدوي 138.

(4) ينظر: شرح تحفة الخليل 346-361.

(5) الصورة الفنية في شعر أبي تمام 235.

(6) شرح تحفة الخليل 307.

إن تكرار حرف الروي "يعبر عن الوقفة الشاعرية في استراحة تطــول أو تقصــر لالتقاط الأنفاس وللتخلص من التدفق العاطفي العام وهي فرصة لمعاودة النظر إلى الأشــياء من خلال ذلك العالم المدهش"[1].

ومن الملاحظ على قوافي الشواعر كثرة نظمهن في غزلهن بأنماطه الثلاثــة علــى مختلف الحروف وفيما يأتي جداول خاصة بحروف الروي لكل نمط من أنماط الغزل الــتي درسناها.

1. الغزل العذري

الحرف	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الهمزة	2	%0.44
الباء	69	%15.26
التاء	5	%1.106
الجيم	6	%1.37
الحاء	9	%1.99
الدال	32	%7.07
الذال	2	%0.44
الراء	86	%19.02
السين	20	%4.42
الشين	7	%1.54
الضاد	14	%3.09
الطاء	3	%0.66
العين	13	%2.87
الفاء	12	%2.65
القاف	37	%8.18

(1) منهجية العمل الأدبي (موقف المحلل من النص الشعري) الطريسي أحمد اعراب 119.

الحرف	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكاف	17	%3.76
اللام	34	%7.52
الميم	39	%8.62
النون	31	%6.85
الهاء	8	%1.76
الياء	6	%1.32

2. الغزل الحسي

الحرف	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الباء	2	%6.06
التاء	4	%12.12
الحاء	2	%6.06
الدال	9	%27.27
الراء	2	%6.06
القاف	3	%9.09
الكاف	1	%3.03
اللام	3	%9.09
الميم	5	%15.15
الياء	2	%6.06

3. الغزل الصوفي

الحرف	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الباء	2	%5.26
التاء	9	%23.68
الحاء	2	%5.26
الدال	7	%18.42
الراء	3	%7.89
السين	2	%5.26
العين	2	%5.26
الكاف	4	%10.52
اللام	7	%18.42

ومن ثمة نلحظ أن أكثر ما ورد روياً من الحرف في غزل الشواعر العذري (الراء، والباء، والميم، واللام، والنون، والدال) وهي من الحروف التي يكثر مجيؤها روياً في الشعر عامة.

أما الروي في غزل الشواعر الحسي فقد كثر على حروف (الدال، والميم، واللام). وأما غزل الشواعر الصوفي فقد كانت حروف الروي الأكثر استخداماً فيه هي حروف (التاء، والدال، واللام). ويتضح أن الحروف المشتركة بين هذهِ الأنماط هي (التاء، والدال، واللام، والميم) ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن هذهِ الأصوات من "أكثر الأصوات الساكنة ووضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها (أشباه أصوات اللين) ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين

ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضهُ بعض الحوائل وفيها أيضاً من أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف ولها وضوح في السمع"[1].

أسماء القافية

وتسمى القافية على وفق حركة حرف الروي فإذا كان الروي متحركاً سمي مطلقاً وعندها تسمى القافية مطلقة، أما إذا كان الروي ساكناً فيسمى مقيداً وتسمى القافية مقيدة[2]. والملاحظ على غزل الشواعر بأنماطه الثلاثة اعتماد الشواعر فيه على القوافي المطلقة اعتماداً كبيراً ؛ وذلك لأن القافية المطلقة "تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة إذ تمثل نهاية موجة إيقاعية ثم يبدأ بعدها البيت الشعري بمرتكز جديد أو موجة جديدة تنتهي عندها القافية المطلقة[3].

وفيما يأتي جداول خاصة بحركة حرف الروي لكل نمط غزلي مما درسناه.

حركة الروي / الحرف	الضمة	الفتحة	الكسرة	السكون
الهمزة	–	–	–	–
الباء	16	10	43	–
التاء	2	–	–	2
الجيم	1	–	–	5
الحاء	–	–	9	–
الدال	9	–	21	2
الذال	–	2	–	–
الراء	12	12	60	2
السين	3	–	17	–

(1) الأصوات اللغوية إبراهيم أنيس 28.

(2) ينظر: شرح تحفة الخليل 362.

(3) الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام كريم الوائلي 106.

حركة الروي / الحرف	الضمة	الفتحة	الكسرة	السكون
الشين	–	5	–	2
الضاد	4	5	5	–
الطاء	2	–	1	–
العين	7	6	–	–
الفاء	4	–	8	–
القاف	17	9	11	–
الكاف	–	11	6	–
اللام	1	17	16	–
الميم	6	14	5	14
النون	5	8	18	–
الهاء	4	4	–	–
الياء	–	4	2	–

حركة حروف الروي في غزل الشواعر الحسي

حركة الروي / الحرف	الضمة	الفتحة	الكسرة	السكون
الباء	–	–	2	–
التاء	–	4	–	–
الحاء	2	–	–	–
الدال	–	–	10	–
الراء	2	–	–	–
القاف	–	3	–	–
الكاف	1	–	–	–

الحرف / حركة الروي	الضمة	الفتحة	الكسرة	السكون
اللام	1	2	–	–
الميم	–	–	5	–
الياء	–	–	–	2

حركة حروف الروي في غزل الشواعر الصوفي

الحرف / حركة الروي	الضمة	الفتحة	الكسرة	السكون
الباء	–	–	–	2
التاء	–	–	9	–
الحاء	2	–	–	–
الدال	–	–	7	–
الراء	3	–	–	–
السين	–	–	2	–
العين	2	–	–	–
الكاف	–	4	–	–
اللام	3	2	2	–

الإيقاع الداخلي

أما القسم الثاني من الإيقاع فهو الإيقاع الداخلي، والإيقاع الداخلي مصدر رئيس من مصادر الإيحاء في الشعر، فبواسطته يستطيع المبدع خلق الموسيقى المنسجمة مع المعاني فتكون عاملاً فعالاً في تجسيد تلك المعاني وإبرازها أمام العين وتمثيلها تمثيلاً واقعيـــاً، ثم في استجابة المتلقي لها.

ويقصد بالإيقاع الداخلي "ما يتوفر في النص الشعري من قواف داخلية، وضروب بديع، حروف مد أو حلق أو همس، وما إلى ذلك، ومدى الانسجام بين هـذه الظـواهر وبين جو القصيدة، وتجربة الشاعر، أو نفسيتهُ..."[1]. والإيقاع الداخلي ينفـرد بصـفة خاصة تجعله أكثر تميزاً من الإيقاع الخارجي، وهي اختبار الشخص المبدع نفسه الألفاظ مما يشكل توافقاً بين دلالة اللفظة وجرسها الناشئ من تآلف حروفها وحركاتها، فتتولد لدى المتلقي إيحاءات خاصة، ولا يكون هذا الاختبار خاضعاً لقوانين معيارية سابقة. كالإيقـاع الخارجي تلزمه بضوابط للنغم العام[2].

إن الأنغام الموسيقية داخل البيت الواحد تكون متعددة ومتجددة وهـذهِ الأنغـام تخضع لتجربة الشاعر فقد تكون الأنغام حادة متوترة توحي باضطراب النفس وثورتها، وقد تكون هادئة توحي بالحزن والهدوء. أو قد تجمع القصيدة الواحدة تنويعات مـن الأنغـام لتوحي بحالات نفسية متباينة خضع لها المبدع في أثناء نظم القصيدة. يقول الدكتور شوقي ضيف في هذا الشأن أو لا يوجد في موسيقى الشعر ما يكرر ويعاد بل كل موسيقى لشاعر هي موسيقى خاصة بهِ، وهل موسيقى البحتري كموسيقى ابن الرومي أو موسيقى أبي تمام كموسيقى المتنبي أو موسيقى البارودي كموسيقى شوقي، إنهم يعزفون على أوتار قيثـارة واحدة هي قيثارة القصيدة ومع ذلك لكل منهم موسيقاه وكأنما ولدت معه إذ تتجلى عند كل منهم في معرض نغمي جديد[3].

لقد "أجريت سلسلة طويلة من الدراسات التجريبيـة في موضـوع الأسـلوب الشعري بوساطة تسجيل الصوت تبين فيها أن الشكل الحقيقي لبيت الشعر لـيس البحـر المعروف... وإنما توزيع غير مطرد من النبرات العادية القوية أو الضعيفة مع وقفات أطـول وأقصر مع صعود وهبوط في الشدة الصوتية، وبعبارة أخرى يجب أن يكتب كل بيت مـن

(1) في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة خالد سليمان 7.

(2) ينظر: الأسس الفلسفية لأساليب البلاغة العربية 41.

(3) فصول في الشعر ونقده 52.

الشعر كسطر موسيقي بنغمات كاملة وأنصاف وأرباع وأثمان نغمات لبيان الإيقاع وأن يكون السطر في موسيقاه مناسباً لنطق الكلمات المفردة ولمعنى السطر كله، وإن مثل هذهِ الدراسات الكمية الموضوعية للشكل الشعري تبرز التنويعات في الإيقاع أو تردد الإيقاع وتصاريف الشدة التي تميز كل شاعر على حدة، وقلما تجد بيتاً من الشعر ينطبق على الأوزان انطباقاً تاماً وأن هذهِ التنويعات في الأوزان المعتمدة لا الأوزان نفسها هي التي يتمثل فيها حيال الشكل الشعري"[1].

فالأوزان إذن "ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألواناً متنوعة من الأنغام تختلف وتتفاوت باختلاف قدرات الشعراء وتفاوت مواقفهم النفسية"[2].

وبما أن الشاعر يتحرك بحرية ضمن الإيقاع الداخلي فإنه يختار العناصر والوسائل التي تمكنه من توظيف الإيقاع الداخلي لبيان المعاني أو الإيماء بها، متراكباً ذلك مع دور الإيقاع الخارجي ومرتبطاً به. ومن هذه العناصر:

أولاً: التكرار

يمثل التكرار أحد عناصر الإيقاع الداخلي ويعد القوة الديناميكية للإيقاع ؛ إذ إن هذهِ القوة تتمثل في "الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات"[3]. ويراد بالتكرار "إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في الكلمة أو البيت الشعري أو القصيدة، ويؤدي وظائف عديدة كتقوية النغم أو تأكيد المعنى وغيرهما، ويسهم التكرار سواء كان حرفاً أم كلمة أم مقطعاً أم شطراً في تحديد القيم الدلالية والجمالية للنصوص الشعرية"[4].

---

(1) ميادين علم النفس ج. ب جليفورد المجلد الأول 482 – 483 نقلاً عن التفسير النفسي للأدب 60.

(2) من أصول الشعر العربي القديم د. إبراهيم عبدالرحمن محمد 33.

(3) تحليل النص الشعري يوري لوتمان 95.

(4) الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام كريم الوائلي 87.

وثمة وظيفتان يؤديهما التكرار في النص الشعري على وفق رأي الكنوني هما :

1. **وظيفة دلالية:** لأنه كأساس أسلوبي يرتبط بالدلالة النصية إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شكله متماثلة.

2. **وظيفة نفسية:** وهنا يرتبط كما أشارت الأستاذة نازك الملائكة بالفكرة المسيطرة عند النظر إلى العناصر المكررة كإشعاعات لا شعورية"[1].

ويتمثل التكرار في الأنواع الآتية:

أ. تكرار حرف

ويشكل هذا التكرار تجمعات صوتية تخلق إيقاعاً مميزاً في داخل القصيدة. ومن ذلك قول بدر التمام[2].

يبدو وعيدُكَ قبلَ وعدِكَ	**ويحولُ منعُكَ دون رفدكْ**
ويزورُ طيفُكَ في الكرى	**فبحمدِ طيفِكَ لا بحمدِكْ**
لِمَ لا ترِقُّ لذلِّ عَبْدِكْ	**وخضوعِهِ، فتفي بعهدِكْ**

فثمة حروف تكررت في هذه الأبيات حتى طغت على بنائها الموسيقي فحرف الكاف تكرر (إحدى عشرة مرة) والواو (عشر مرات) كذلك، وحرف الدال (تسع مرات)، والباء (ست مرات)، والعين كذلك، أما حرف الياء فكرر (سبع مرات). فتكرار هذهِ الأصوات يحقق تجانساً حرفياً ينعكس على دوره في بيان المعنى وجذب انتباه المتلقي، إذ يولد هذا التجانس نغمة متكررة داخل المقطوعة ؛ فتكرار الكاف كأنه قافية داخلية داخل هذه الألفاظ فضلاً عن القافية الخارجية، فالكاف من الأصوات الشديدة[3]. التي تنماز بسرعة نطقها وتكون حاسمة، فهي تتفق مع انفعال الشاعرة لتخرج الكلمات سريعة

(1) اللغة الشعرية محمد كنوني 123.

(2) نزهة الجلساء 28.

(3) ينظر: سر صناعة الأعراب أبن جني 68.

وقوية كأنها انفجارات متعددة تدل على تمكن الحب من قلبها. أما (الواو) فقد عبر عـــن مدى ألم الشاعرة؛ فهذا الحرف على النحو الذي وضف فيه هنا يحمل رنة حزن وتوجـــع ويعبر في الوقت نفسه عبر وجوده مع الكاف عن صلابة الشاعرة وقدرتها على التحمل أما حرف (الدال) المجهور الشديد"[1]. فصوته يرتد في السمع لقوته فيشير إلى كثافة عاطفـــة الشاعرة وتوهجها. أما حرف (الباء) فهو من الأصوات التي إذا رددتها ارتـــدع الصـــوت فيها[2]. أما حرف العين فهو من الأصوات المجهورة كذلك يعمل تكراره على ارتـــداع[3] الصوت. أما حرف (الياء) الذي تردد بين المد واللين فقد أتى مؤتلفاً مع الأصوات السابقة لتشكل جميعاً قطعة موسيقية أكدت المعنى وخدمته.

وتقول فضل الشاعرة[4]:

عَلَمَ الجَمـــالِ تركتِنـــــــــــي	في الحُـــبِّ أشـــهرَ مـــن عَلَـــمْ
ونصبتِنِـــــــي يـــا منيتِـــــــي	غَـــرضَ المظَنّـــة والتُّهـــــمْ
فارقتِني بعـــد الدنـــــــــــوّ (م)	فصـــرتِ عنـــدي كالحُلـــــمْ
لـــو أن نفســـي فارقـــــــتْ	جســـمي لفقـــدك لم تُلَـــــمْ
مـــا كـــان ضـــرّكِ لـــو وصلـــ	ـــتِ فخـــفَ عـــن قلـــبي الألمْ
برســـــــالة تُهـــــــدينَها	أو زورةٍ تحـــــــت الظُّلـــــمْ
أو لا فطيفـــــــي في المنـــــا	م فـــلا أقـــل مـــن اللَّمَــــمْ
صـــــلةُ المُحـــــبِّ حَبيبـــــهُ	الله يعلمـــــــــهُ كـــــــرمُ

والملاحظ على هذهِ المقطوعة تكرار حروف عدة فيها، فحرف الميم تكرر (اثنتين وعشرين مرة)، وحرف اللام (اثنتان وثلاثون مرة) والتاء (سبع مرات) والياء (ست عشرة

(1) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب 136-137.

(2) ينظر: المصدر نفسه 136.

(3) الارتداع: هو رجوع الصوت بقوة أو بشدة.

(4) الإماء الشواعر 63.

مرة)، والراء (تسع مرات) والباء (عشر مرات) والكاف (ست مرات) والعين (ست مرات)، والهاء (خمس مرات)، والصاد (أربع مرات). فأصوات (العين واللام والراء والباء والميم) من الأصوات المجهورة، فضلاً عن أنها "حروف إذا رددتها ارتدع الصوت فيها"[(1)]. أعطى تكرارها المعنى داخل المقطوعة قوة وتكراراً عبرت فيه الشاعرة بواسطتها عن دوام الحب، أما حرفا (التاء والكاف) وهما من الأصوات الشديدة[(2)] التي تنماز بسرعة نطقهما فيتفق توظيفهما هنا مع طبيعة انفعال الشاعرة الذي يعبر عن تمكن الحب من قلبها وعدم قدرتها على تحمله فيخرج تعبيرها عنه وكلامها عليه كالانفجار، أما حرفا (الصاد والتاء) فهما من الأصوات الرخوة التي تتسم بالليونة ؛ إذ على الرغم من قوة هذا الحب وشدته فإنه يمنح الشاعرة الشعور بالاستقرار العاطفي مع الحزن. أما حرف (الياء) فإنه يعمل على مد الصوت، وهذا المد يحمل في صوته رنة حزن وتوجع عبرت من خلالهما الشاعرة عن حال الفراق والبعد عن المحبوب التي تعيشها. أما حرف (الهاء) الرخو اللين فقد جاء ليكمل هذهِ المنظومة الإيقاعية المتجانسة.

ب. تكرار كلمة

إن هذا التكرار "يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويعبر عن المعاينة للأصوات إذ يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن وامتداده أو قصره أو عن الحركة بأشكالها أو يعبر عن القلة أو الكثرة"[(3)]. ومن ذلك قول رابعة العدوية[(4)]:

حبيبٌ ليس يَعْدِلِ لهُ حبيبُ ... ولا لسواهُ في قلبي نصيبُ

حبيبٌ غابَ عن بصري وشخصي ... ولكن عن فؤادي ما يغيبُ

---

(1) المقتضب 194/1.

(2) ينظر: سر صناعة الأعراب 68.

(3) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة 340.

(4) شهيدة العشق الإلهي 134.

أرادت الشاعرة بتكرار لفظ (حبيب) ثلاث مرات تقوية الـنغم ؛ فوجودهـا في صدر كل بيت من بيتي المقطوعة خلق توافقاً نغمياً أكد على تمكن الحبيب مـن نفسـها وقراره في قلبها، فضلاً عن أثر تكرار حرف الياء بما يحمله من امتداد صوتي أضفى بعـداً إيقاعياً ومعنوياً.

وتقول سلمى البغدادية[1]:

أُزَيَّـنُ بـالعقودِ، وإنَّ نحـري ... لأزْيَـنَ للعقـودِ مـن العقـودِ

فتكرار (العقود) في البيت، كشف عن نفسية الشاعرة، التي تغتر بجمالها حـتى جعلت نحرها هو الزينة لما تلبس من عقود وليس العكس.

ويظهر هذا الجانب كذلك عند علية بنت المهدي في قولها[2]:

وَجَـدَ الفـؤادُ بزَيْنَبَـا ... وَجْـداً شَـديداً مُتْعبـاً

أصْـبَحْتُ مـن وجـدٍ بهـا ... أُدْعَـى شَـقِيّاً مُنْصَـباً

إن تكرار (وجد) أوحى بما تقاسيه الشاعرة من أسى وحزن إذ تعاني فراق الحبيـب. وإن كان ظاهر الحديث هنا عن المؤنث الغائب لا المذكر، ولعلها هٰهنا تكني عن أسم رشا الذي يقال إنها كانت تكنيه بـ (زينب).

ج. تكرار عبارة أو جملة

ومن ذلك قول رابعة العدوية[3]:

مـن ذاق حبّـكَ لا يـزال مُتيّمـا ... قَـرِحَ الفـؤاد-متيمـا- بَلْبـالُ

مـن ذاق حبّـك لا يُـرَى مُتَبّسِـما ... من طول حـزن في الحشـا إشـعالُ

(1) نزاهة الجلساء 58.

(2) اشعار أولاد الخلفاء 61.

(3) شهيدة العشق الإلهي 125.

فتكرار جملة (من ذاق حبك) أفاد إثارة انتباه المتلقي لأهمية الكلام الذي سيأتي بعدها وهو إعلان الشاعرة ثباتها على موقفها تجاه المحبوب بما فيه من ألم ومعاناة.

وتقول علية بنت المهدي[1]:

لَيْسَ خَطْبُ الهَوَى بخطب يسيرِ	لا يُنبِّئكَ عنهُ مِثْلُ خَبيرِ
لَيس خطبُ الهوى يُدبَّرُ بالرّأ	ي ولا بالقياسِ والتّقديرِ

إن تكرار جملة (ليس خطب الهوى) كاملة يبعث في النفس إحساساً بعدم استقرار حال الشاعرة وقلقها في حال الحب التي تعيشها.

ثانياً: التقطيع الصوتي

وهو عنصر بارز من عناصر الإيقاع الداخلي، لأنه يحقق ضربات نغمية منتظمة داخل البيت الشعري كما إنه يكشف عن جماليات الإيقاع ودلالته[2].

والتقطيع الصوتي هو "أن يعمد فيه الشاعر إلى التقطيع المقصود في ترتيب كلماته داخل البيت الشعري، معتمداً الجناس والازدواج والموازنة بين الكلمات أو المقاطع موازنة تامة أو غير تامة"[3]. إن هذا النمط من الإيقاع الداخلي قد شاع في غزل الشواعر العذري، ومن ذلك قول فضل الشاعرة[4].

الصبرُ ينقصُ والسّقام يزيدُ	والدارُ دانيةُ وأنت بعيدُ

يتجلى التقطيع الصوتي في هذا البيت الشعري في (الصبر ينقص) و(السقام يزيد) و(الدار دانية) و(أنت بعيد) معبراً عن حال اليأس والإحباط التي تعيشها فثمة تكامل ما بين نقص الصبر وزيادة السقم...وبين دنو الدار وبعد الحبيب المخاطب، كما إن اجتماع

(1) اشعار أولاد الخلفاء 65.

(2) ينظر: الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام 97.

(3) الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام 97.

(4) الإماء الشواعر 64.

(الصاد) و(السين) بما فيهما من صفير عزوا من معنى الشعور بالسقام إذ يوحيـان بـالزفير الناشئ عن الحسرة مؤطراً ذلك بعنصر التضاد بين الصبر والسقام، وينقض ويزيد، ودانيـة وبعيد.

وتقول دنانير[1].

يـا فـؤادي فـآزدجر عنـهُ ويـا عبـثَ الحـبِّ بـه فاقعـدْ وقـمْ

إن هذا التقطيع الصوتي المبني عليه البيت يوحي بموقف حاسم قررت الشـاعرة أن تتخذه فهي تنادي فؤادها بمدى صوتي محدود تكمله بفعل الأمر (ازدجر) المقتـرن بـأداة الربط (الفاء) ثم تنادي عبث الحب بالطريقة نفسها رابطة إياه بواسطة الفاء بفعلي الأمـر (اقعد وقم) ليوحي التضاد الموجود بين (اقعد) و (وقم) بما فيه من قطع ووقفات صـوتية، بأن الشاعرة قلقة مضطربة على الرغم من محاولتها إفهام المتلقي أنها قررت أن تتخذ موقفاً حاسماً تجاه المحبوب.

ثالثاً: التصريع

وهو أحد عناصر الإيقاع الداخلي، يأتي به الشعراء في مطالع قصائدهم. ويعني اصـطلاحاً البيت الذي التحقت عروضه بضربه وزناً وتقفية، سواء بزيادة أو نقصـان[2]. ويـأتي في مطالع القصائد أو المقطوعات لما يحققه من شد الانتباه ولما يخلقه من تشويق لدى المتلقي.

لقد ورد التصريع في غزل الشواعر العذري في (أربعة وخمسين) مطلع مقطوعة[3].

ومن ذلك قول علية بنت المهدي[4].

---

(1) الإماء الشواعر 54.

(2) ينظر: نقد الشعر 86.

(3) ينظر: اشعار أولاد الخلفاء 62، 64، 65، 65، 65، 66، 66، 67، 67، 68، 69، 69، 70، 71، 71، 71، 72، 72، 73، 73، 74، 74، 75، 75، 75، 76، 77، 77، 78، 78، 79، 79، 80، 81، 81، والامـاء الشـواعر في: 34، 49، 64، 73، 79، 110، 114، 136، 138، 138، 139، 141، 142، 161، ونزهة الجلساء في 28، 33، 54، 67، وفي المستظرف السيوطي 20، 58

(4) المصدر نفسه 62.

القلـــب مشـــتاقٌ إلى رَيْـــبِ   يـــا ربِّ مـــا هـــذا مـــن العَيْـــبِ

ينهض هذا البيت على الإفادة من التصريع في مفردتي (ريب) و(عيب) (مما شكل حركة إيقاعية داخلية، أغنت معنى الاشتياق الذي تعيشه الشاعرة.

وتقول عريب المأمونية[1].

إذا كنـــت تحـــذرُ مـــا تحـــذر   وتعلـــم إنـــك لا تجســـرُ

ويشكل التصريع في هذا البيت بين مفردتي (تحذرُ) و(تجسرُ) اللتين خلقتا إيقاعـــاً داخلياً منسجماً مع خوف الحبيب من الزيارة وهو مـــا اســـتفز الشـــاعرة ودفعهـــا إلى مصارحته بخوفه.

وهذه خديجة العباسية، تقول[2].

بـــالله قولـــوا لي لمـــن ذا الرشـــا   المثقـــلُ الـــردفِ الهضـــيم الحشـــا

فجاء التصريع في هذا البيت بين مفردتي (الرشا) و(الحشا) اللتين حققتا التـــوازن النغمي علماً أن الأولى جاءت بدلاً والثانية مضافاً إليه لكن الألف في نهاية كل منهما كان لها الدور في تحقيق التوازن الصوتي مع اختلاف الموضع النحوي.

أما التصريع في غزل الشواعر الحسي فقد ورد في مطالع (خمس) مقطوعـــات[3]. منها قول ريا جارية إسحاق الموصلي[4].

يـــا لذيـــذَ المعانقـــه   يـــا كريـــمةَ المفارقـــهْ
جـــزتَ يـــا منتـــهى المـــنى   بي حـــدَّ الموافقـــهْ

---

(1) الإماء الشواعر 138.

(2) نزهة الجلساء 54.

(3) ينظر: الإماء الشواعر 45، 106، 171، واشعار أولاد الخلفاء 76، ونزهة الجلساء 58.

(4) الإماء الشواعر 171.

تشكل التصريع في هذهِ المقطوعة بين مفردتي (المعانقه) و(المفارقه) اللتين خلقتـــا إيقاعاً داخلياً منسجماً عبر الهاء في كليهما.

وأما التصريع في غزل الشواعر الصوفي، فقد ورد في مطلع (اربع) مقطوعـــات[1]. ومن ذلك قول رابعة العدوية[2].

حبيـــبٌ لـــيس يَعْـــدِلِ لـــهُ حبيـــبُ　　　　ولا لســـــواه في قلـــــبي نصـــيبُ

يتجلى في هذا البيت التصريع من خلال المفردتين (حبيب) و (نصـــيب) اللـــتين حققتا تأكيداً على أن لا نصيب في قلب الشاعرة إلاّ لهذا الحبيب.

---

(1) ينظر: شهيدة العشق الإلهي 114، 114، 122، 132.

(2) المصدر نفسه 132.

قائمة المصادر والمراجع

اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، الطبعة الثانيـــة، دار المعارف، مصر، 1970م.

اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف حسين البكار، د.ط، دار المعارف، مصر، 1971م.

أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق د. ريتر، الطبعة الثانية، د.م، 1399هـــــ-1979.

الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، محمد عبد الحميد ناجي، د.ط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

أشعار أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق، ابو بكر محمد بن يحيى الصولي، عُني بنشـــره ج. هيورث، الطبعة الثانية، دار المسيرة، بيروت، د. ت.

الأصوات اللغوية، الدكتور ابراهيم انيس، الطبعة الثانية، القاهرة، 1961.

أصول البيان العربي، الدكتور محمد حسين علي الصغير، د.ط، دار الشؤون الثقافة، بغداد، 1986.

الأصول الفنية للشعر الجاهلي، سعد إسماعيل شلبي، الطبعة الثانية، مكتبة غريب، د.ت.

أصول النقد الأدبي، احمد الشايب، الطبعة السادسة، القاهرة، 1960.

أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، عمر رضا كحال، الطبعة الثانية، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1378هـــ-1959م.

الأغاني، ابو فرج الاصبهاني، تحقيق عبد الكريم الغرباوي وعبد العزيز مطر، مصور عـــن طبعة دار الكتب، د.ط، مؤسسة حبال للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، د.ت.

الإماء الشواعر، ابو فرج الاصبهاني، تحقيق جليل العطيـــة، الطبعـــة الأولى، دار النضـــال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

الامالي، ابو علي إسماعيل القالي البغدادي، د.ط، دار الفكر، د.م، د.ت.

أمالي المرتضى (غرو الفوائد ودرر القلائد)، الشريف المرتضى، تحقيق محمد أبـو الفضـل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القـاهرة، 1954.

أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم، تحقيق شـاكر هـادي شكر، د.ط، مطبعة النعمان، النجف-العراق، 1969.

الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق الدكتور محمد عبد المـنعم خفـاجي، الطبعة الرابعة، بيروت، 1395هـ-1975م.

بدائع البدائة، ابو ظافر الاسدي، تحقيق محمد ابـو الفضـل ابـراهيم، د.ط.، القـاهرة، 1970.

البديع، عبد الله بن المعتز، طبعة اغناطيوس كرانشكوفسكي، د.ط، لندن، 1935.

البرهان في وجوه البيان، ابو وهب الكاتب، تحقيق احمد مطلوب وخديجة الحديثي، الطبعة الأولى، بغداد، 1387هـ-1967م.

بلاغات النساء، ابن طيفور، د.ط، منشورات مكتبة بصرتي، د.م، د.ت.

بلاغة أرسطو العرب واليونان، الدكتور إبـراهيم سـلامه، الطبعـة الثانيـة، مصـر، 1371هـ-1952م.

البلاغة الواضحة مع دليلها البيان والمعاني والبديع، علي الجارم ومصطفى امين، قـدم لـه وضبطه عبد الكريم العطا، د.ط، دار العلم الحديث، دمشق، د.ت.

بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، د. كامـل حسـن البصـير، د.ط، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1407هـ-1987م.

بناء القصيدة في النقد العربي (في ضوء النقد الحديث)، د. يوسف حسين البكار، الطبعـة الثانية، بيروت، 1983.

بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيري، د.ط، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، 2005.

تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، أمين يوسف عودة، د.ط، د.م، د.ت.

تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي بالمشرق، بيومي السباعي، د.ط، د.م، د.ت.

تاريخ التصوف الإسلامي، د. عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثالثة، وكالة المطبوعات الكويت، 1978.

تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح احمد، د.ط، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999.

تزيين الأسواق في أخبار العشاق، داؤد الانطاكي، د.ط، دار حمد ومحيو، بيروت، د.ت.

التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، زكي مبارك، د.ط، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، د.ت.

التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، عبد الحكيم حسان، الطبعة الأولى، مكتبة الانجلو المصرية، 1952م.

التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، الطبعة الثالثة، دار المعارف، مصر، د.ت.

تطور الشعر العربي الحديث في العراق، الدكتور علي عباس علوان، د.ط، بغداد، 1975.

تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، الدكتور نعيم الباقي، د.ط، دمشق، 1983.

تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، دار العلم للملايين، 1959م.

التعبير البياني، الدكتور شفيع السيد، الطبعة الثانية، القاهرة، 1402هـ-1982م.

التفسير النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت، 1981.

تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، الطبعة الأولى، بيروت، 1971.

جدلية الخفاء والتجلي، الدكتور كمال أبو ديب، الطبعة الأولى، بيروت، 1979.

جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.

الجواري والشعر في العصر العباسي الأول، سهام الفريح، الطبعة الأولى، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1981.

الحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، د.ط، دار القلم، د.م، د.ت.

الحب في التراث العربي، محمد حسن عبد الله، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1980.

حديث الأربعاء، طه حسين، د.ط، دار المعارف، مصر، 1962.

الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو إصبع، د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.

الحضارة الإسلامية، آدم متز، د.ط، د.م، د.ت.

الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح مقلد، د.ط، الناشر مكتبة الشباب بالمنيرة، 1975.

الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، محمود قاسم، د.ط، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1969.

دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني، حققه وقدم له محمد رضوان الدايه وفايز الدايه، الطبعة الثانية، مكتبة الدين، دمشق، 1987.

دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيمش، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

ديوان بشار بن برد، جمع وشرح محمد الطاهر بن عاشور، د.ط، نشر الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976.

ذم الهوى، عبد الرحمن بن الجوزي، صححه وضبطهُ احمد عبد السلام، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

رسائل الجاحظ، الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، د.ط، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1384هـ-1964م.

الرسالة القشيرية في علم التصوف، أبو القاسم القشيري، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

روضة المحبين نزهة المشتاقين، ابن قيم الجوزية، فسر غريبه وراجعه صابر يوسف، د.ط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982.

الزهرة، ابو بكر بن محمد بن داؤد الاصبهاني، تحقيق وتقديم الدكتور إبراهيم السامرائي والدكتور نوري حمودي القيسي، الطبعة الثانية، مكتبة المنار، الزرقاء-الأردن، 1406هـ-1985م.

سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق مصطفى السقا ومحمد الزفزاف وإبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، د.ط، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1954.

سنن أبي داؤد، ابن داؤد سليمان الأشعث، د.ط، دار الحديث بالقاهرة، 1988.

سيدات البلاط العباسي، الدكتور مصطفى جواد، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، د.ت.

شاعرات العرب، عبد البديع صقر، الطبعة الأولى، منشورات المكتب الإسلامي، 1967.

شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، بشير يموت، تحقيق وتنقيح وشرح عبد القادر محمد مايو، الطبعة الأولى، دار القلم العربي، حلب، 1998.

شاعرات عربيات، روحية القلني، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، د.م، د.ت.

الشاعرة العربية المعاصرة، د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة، 1965.

شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، جامعة بغداد، 1975.

الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، الطبعة الرابعة، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، 1969.

الشعر العربي المعاصر، الدكتور عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، د.ت.

الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، 1981.

الشعر في الحاضرة العباسية، د. وديعة طه نجم، الطبعة الأولى، شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، الصفاة-الكويت، 1977.

الشعر والتجربة، ارشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجبوسي، مراجعة توفيق الصايغ، د.ط، بيروت، 1963.

الشعر والشعراء، ابن قتيبه، تحقيق احمد محمد شاكر، د.ط، دار المعارف القاهرة، 1982.

الشعر والشعراء في العصر العباسي، الدكتور مصطفى الشكعة، د.ط، دار الملايين، بيروت، د.ت.

الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، شوقي ضيف، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت.

شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، الطبعة الرابعة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978.

الصحاح في اللغة والأدب والعلوم، الجوهري، تقديم الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف نديم مرعشلي واسامه مرعشلي، د.ط، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974.

صحيح الإمام مسلم، بشرح الإمام النووي، الطبعة الثانية، مكتبة المثنى، بيروت، 1972.

الصورة الأدبية، الدكتور مصطفى ناصف، د.ط، مصر، د.ت.

الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجنابي، مراجعة الدكتور عناد غزوان، د.ط، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.

الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين سيمون عساف، د.ط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982.

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر احمد عصفور، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، د.ط، نشر بدعم من جامعة اليرموك، اربد-الأردن، 1980.

الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح صالح نافع، د.ط، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، 1983.

الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، د.ط، مكتبة الأقصى، عمان، 1976.

طبقات الشعراء، ابن المعتز، تحقيق عبد الستار احمد فراج، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر، 1968.

طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، د.ط، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.

الطراز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، د.ط، مصر، 1322هـ-1914م.

طوق الحمامة في الألفة والآلاف، ابن حزم الاندلسي، تحقيق صلاح الدين القاسمي، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986.

العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك، تحقيق عبد الحليم النجار، د.ط، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1951.

العصر الإسلامي، شوقي ضيف، الطبعة الثالثة، دار المعارف، د.ت.

العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، الطبعة السابعة، دار المعارف، مصر، 1979.

عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، د.ط، جامعة اليرموك، عمان، 1985.

عقلاء المجانين، ابو القاسم الحسن النيسابوري، تقديم محمد بحر العلوم، الطبعة الثانية، المطبعة الحيدرية في النجف، 1357هـ-1968.

العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة، دار الجبل، بيروت، 1972.

الغزل تاريخه وأعلامه (عمر بن أبي ربيعة-جميل بن معمر)، د.ط، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

الغزل العذري-دراسة في الحب المقموع-، يوسف اليوسف، الطبعة الثانية، دمشق، 1982.

الغزل عند العرب، حسان أبي رحاب، الطبعة الأولى، مطبعة مصر بالقاهرة، 1947.

الغزل في الشعر العربي الحديث، سعد دعيبس، الطبعة الأولى، د.م، 1971.

الغزل في العصر الجاهلي، الدكتور احمد الحوفي، الطبعة الثالثة، القاهرة، د.ت.

غزل النساء، عيسى سابا، الطبعة الأولى، مطابع دار الكشاف، بيروت، 1953.

فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، الدكتور محمد رجاء عيـد، د.ط، منشـأة المعـارف الإسكندرية، د.ت.

فلسفة الحب عند العرب، عبد اللطيف شراره، د.ط، د.م، د.ت.

فن الحب، اريك فروم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهـد، د.ط، دار العـودة، بـيروت، 1972.

فن الكتاب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، روجرم بسفيلد، ترجمة دريني خشبة، د.ط، القاهرة، 1963.

الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، الطبعة السابعة منقحة، دار المعارف، مصر، 1969.

فنون بلاغية، الدكتور احمد مطلوب، الطبعة الأولى، الكويت، 1395هـ-1975م.

الفهرست، ابن نديم، د.ط، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1978.

في الحب والحب العذري، صادق جلال العظم، د.ط، منشورات نزار قبـاني، بـيروت، 1968.

في الشعر الإسلامي والأموي، عبد القادر القط، د.ط، دار النهضـة العربيـة، بـيروت، 1976.

في الشعر الأوربي المعاصر، الدكتور عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثانية، بيروت، 1980.

في النحو العربي نقد وتوجيه، مهدي المخزومي، د.ط، المكتبة العصرية، بيروت، 1964.

في النقد الأدبي، الدكتور شوقي ضيف، الطبعة السابعة، دار المعارف، مصر، 1988.

قضايا الشعر المعاصر في النقد الأدبي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1981.

كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ابو هلال العسكري، حققه وطبعه د. مفيد تميمه، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1984.

لسان العرب، ابن منظور، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت.

اللغة الشعرية-دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.

المأدبة أو في الحب، افلاطون، ترجمة علي سامي النشار والأب جورج شحاتة قنوني وعباس احمد الشربيني، د.ط، دار الكتب الجامعية، الإسكندرية، 1970.

مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. رتشاردز، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، د.ط، مطبعة مصر، القاهرة، د.ت.

المحاسن والأضداد، الجاحظ، تحقيق فوزي عطوي، د.ط، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت-لبنان، 1969.

محاضرات الأدباء، الراغب الاصبهاني، د.ط، دار الحياة، بيروت، 1961.

محاضرات في عنصر الصدق، الدكتور محمد النويهي، د.ط، القاهرة، 1959.

مدخل إلى التصوف الإسلامي، أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، د.ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973.

المرأة في أدب العصر العباسي، واجدة الاطرقجي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981.

المرأة في الشعر الجاهلي، د. احمد الحوفي، الطبعة الثانية، ذار الفكر العربي، مطبعة المدني، القاهرة، 1963.

مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة وتقديم سامي الدروبي، د.ط، دار اليقظة العربية، دمشق، 1965.

مسالك الأبصار، ابن فضل العمري، د.ط، القاهرة، د.ت.

المستظرف من أخبار الجواري، جلال الدين السيوطي، تحقيق صلاح الدين المنجد، الطبعة الثانية، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1976.

مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، عبد الرحمن بن الدباغ، تحقيق هـ. ريتر، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت.

مشكلة الحب، زكريا إبراهيم، الطبعة الثانية، دار مصر للطباعة، مصر، 1970.

المصطلح في الأدب الغربي، ناصر الحاني، د.ط، منشورات دار الكتب العصرية، صيدا-لبنان، 1968.

المعجم الأدبي، جبور عبد النور، د.ط، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدكتور احمد مطلوب، د.ط، بغداد، 1983.

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، دار مكتبة لبنان-بيروت، 1979.

معجم مقاييس اللغة، ابن الحسين احمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، د.ط، دار الفكر، 1979.

معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، عبد أ. مهنا، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1990.

المعجم الوسيط، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى واحمد حسن الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النجار، واشرف على طبعه عبد السلام هارون، د.ط، المكتبة العلمية، طهران، د.ت.

مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، د.ط، دار الحقائق، بيروت، 1980.

المقتضب، المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمه، د.ط، مطابع شركة الإعلانات الشرقية-لجنة إحياء التراث العربي، د.ت.

مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1979.

من أسرار البلاغة العربية، إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، مصر، 1975.

منهاج البلغاء وسراج البلغاء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خويه، الطبعة الثانية، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف، إعداد أبو هاجر محمد بسيوني زغلول، الطبعة الأولى، دار الفكر، بيروت، 1989.

موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، د.ط، دار القلم، بيروت، د.ت.

موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) شكري محمد عياد، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة، 1978.

الموشى أو (الظرف والظرفاء)، ابو حبيب الطيب محمد الوشاء، د.ط، دار صادر، بيروت، 1385هـ-1965م.

نزهة الجلساء في أشعار النساء، جلال الدين السيوطي، تحقيق صلاح الدين المنجد، الطبعة الأولى، دار المكشوف، بيروت-لبنان، 1958.

نساء الخلفاء، ابن الساعي، تحقيق د.مصطفى جواد، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

النظرية البنائية في النقد الأدبي، الدكتور صلاح فضل، د.ط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.

النقد الأدبي الحديث، د. محمد غني هلال، د.ط، دار الثقافة، بيروت، 1973.

نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

نيل الأماني بشرح جواهر البيان والبديع والمعاني، احمد بن محمد الأمين بن احمد المحضري، الطبعة الأولى، مكتبة مكة، 1998.

الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم وعلي محمد البخاري، الطبعة الرابعة، مصر، 1966.

الدوريات

الإيقاع في الشعر ما قبل الإسلام، كريم الوائلي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تصدر عن الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، العدد 1، 1995.

التصوير الاستعاري في الشعر، عدنان قاسم، مجلة الثقافة العربية، تصدر عن المؤسسة العامة للصحافة بالجماهيرية العربية الليبية، العدد 7، 1980.

الحب الإلهي في شعر التصوف في العهد العثماني، الدكتور عمر الدقاق وميادة التنــوخي، مجلة بحوث، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، تصدر عن جماعة حلــب، العــدد 20، 1991.

الحب والعشق والتوجه الاجتماعي، نوري حمودي القيسي، مجلة أفاق عربية، العدد 29، 1976.

الصورة الفنية، نورمان فريد مان، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصــرة العراقيــة، العدد 16، 1976.

ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح احمد، مجلة البيان، الكويت، العدد 288، 1990.

الغزل في شعر المرأة، الشيخ محمد رجب البيومي، مجلة الرسالة، العــدد 749 أكتــوبر، والعدد 752 ديسمبر، 1947.

في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، خالد سليمان، مهرجان الشعري العاشر، بغداد، 1981.

القافية ودورها في التوجيه الشعري، هادي الحمداني، مجلة أقــلام، بغــداد، العــدد 7، 1968.

لغة الشعر، الدكتور رجاء عيد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة أسيوط، العدد 1، 1976.

(ما) في شعر المتنبي، د. هاني الحمداني، مجلة الجامعة المستنصرية، العدد 4، 1974.

مفهوم الصورة الشعرية حديثاً، الأخضر عيكوس، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجمهورية الجزائرية، العدد 3، 1996.

من أصول الشعر العربي القديم، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، مجلة فصول، المجلد الرابع، 1984.

منهجية العمل الأدبي (موقف المحلل من النص الشعري) احمد إعراب الطرابيسي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، العدد 9، 1982.

الرسائل الجامعية

الرحلة في شعر المتنبي، منتصر عبد القادر الغضنفري، رسالة ماجستير، بإشراف: د. جليل رشيد فالح، كلية الآداب-جامعة الموصل، 1989.

الرمز في شعر محيي الدين بن عربي، بشار نديم احمد الباججي، رسالة ماجستير، بإشراف: د. عبد الله محمود طه المولى، كلية الآداب-جامعة الموصل، 2005.

شعر المرأة في القرن الأول الهجري أغراضه ومميزاتهُ الفنية، شاكر محمود عبد العلي، رسالة ماجستير، بإشراف: د. ابتسام مرهون الصفار، كلية التربية-جامعة بغداد، 1989.

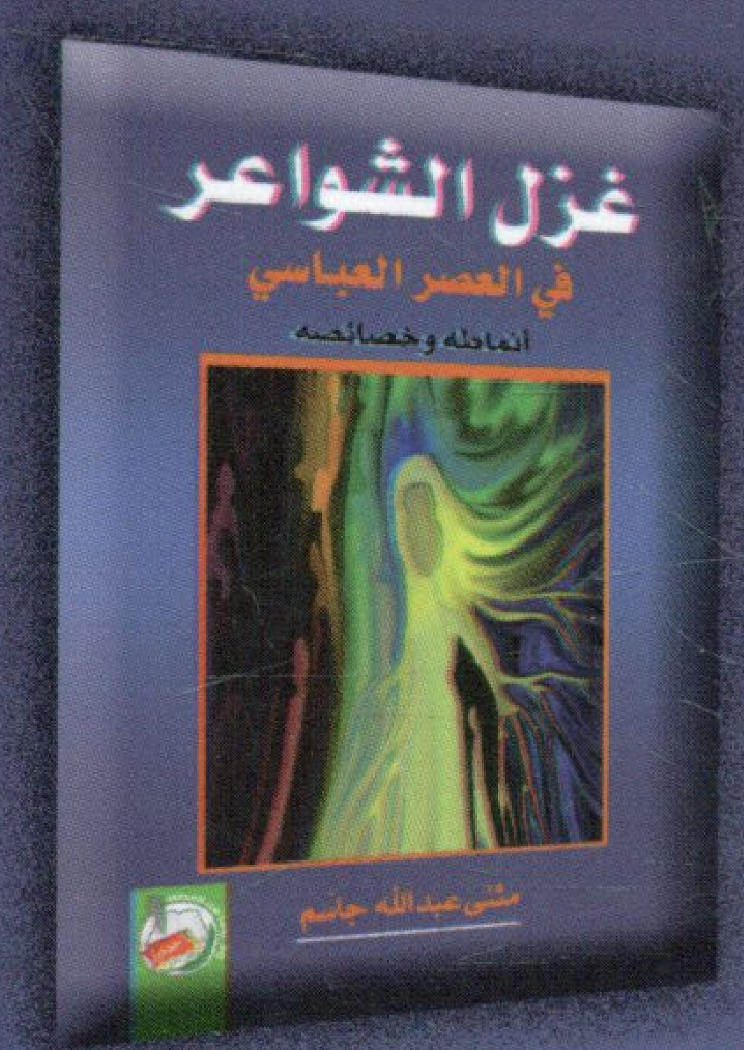
الشعر النسوي في العراق مضامينه وخصائصه الفنية من الحرب العالمية الثانية وحتى ثورة 1958، علي محمد حسين الخالدي، رسالة ماجستير، بإشراف: د. عناد إسماعيل الكبيسي، كلية الآداب-الجامعة المستنصرية، 1988.

الشعر النسوي قبل الإسلام، جبار عباس اللامي، أطروحة دكتوراه، بإشراف: الأستاذ الدكتور سامي مكي العاني، كلية الآداب-الجامعة المستنصرية، 1994.

الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح، أطروحة دكتوراه، بإشراف: الأستاذ الدكتور احمد مطلوب، كلية الآداب-جامعة بغداد، 1985.

عناصر القصة في الشعر العباسي، منتصر عبد القادر الغضنفري، أطروحة دكتوراه، بإشراف: د. محمد قاسم مصطفى، كلية الآداب- جامعة الموصل، 1993.

الغزل في عصر صدر الإسلام، حسن جبار محمد، رسالة ماجستير، بإشراف: د. مصطفى عبد اللطيف جياووك، كلية التربية-جامعة البصرة، 1988.



هذا الكتاب

الغزل هو طريق للتعبير عن العاطفة الإنسانية المنطلقة من الذات والمتوجهة نحو الآخرين. وهو أحد منطلقات التفاعل بين الناس، لذلك نجد أنفسنا مدفوعين بقوة داخلية للإصغاء لصوت الغزل، فهو يوقظ لدى قارئه قبساً من الإحساس بالجمال (جمال الحياة)، وقلما خلا أدب من الغزل، لأنه أنشودة كل قلب شوقاً إلى المرغوب فيه.

ومن ثمة اخترنا عنوان غزل الشواعر في العصر العباسي - أنماطه وخصائصه - فهذا الغرض (الغزل) فضلاً عن إيماني العميق بضرورة العناية بتراثنا الشعري القديم فهو من أكثر الموضوعات الإنسانية لصوقاً بالنفس وأقربها إلى وجدان الناس.



Design By Majdalawi


ISBN 995702471-X
9789957024710

Dar Majdalawi Pub.& Dis
Telefax : 5349497 - 5349499
P.O.Box : 1758 Code 11941
Amman - Jordan

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الاردن

www.majdalawibooks.com
E-mail:customer@majdalawibooks.com